

د. حميد الحمداني

سحر الموضوع



عن اللغة الموضوعية في الرواية والشعر

الطبعة الأولى
ربيع ١٤٢٥

د. حميد لحمداني

سحر الموضوع

عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

الطبعة الثانية

مزيدة ومنقحة

**** جميع الحقوق محفوظة للمؤلف ****

الكتاب: سحر الموضوع (عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر).

المؤلف: د. حميد لحمداني

الطبعة: الثانية: 2014

لوحة الغلاف: من أجاز المؤلف، مع إدخال تعديلات وتلوينات أساسية بواسطة

الحاسوب بتاريخ 20 أبريل 2014

مطبعة: أنفو - بركات 12 شارع القادسية. الليدو. فاس.

*** الهاتف: 05.35.64.17.26 / 06.61.20.16.41 / الفاكس 05.35.65.72.47**

*** البريد الإلكتروني: infoprintfes@gmail.com**

الإيداع القانوني: 2014MO1570

رسمك: 4-601-33-9954-978

صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب سنة 1990 عن منشورات دراسات سيجانية

أدبية ولسانية (دراسات سال). فاس. المغرب

مقدمة

يتجلى الموضوع في الإبداع الأدبي من خلال سحره الخاص، ذلك أن المبدع لا يتقاد إلى موضوعاته بملكاته الواعية وحدها، إنه على الأصح، يجذب نحوها بقوة لا يطول دائما معرفة طبيعتها الخفية. المبدع لا يدرك دائما أسرار إبداعه، ومغامرة النقد تطمح إلى كشف أسرار هذا الانجذاب الخفي للنص، وفي النص تيمات متنوعة تتناسل وتتقاطع وتتعارض وتظهر وتواري...

ولأن العالم بلا محدوديته هو الموضوع الواسع للإبداع، ولأن الذات مجهولاتها تكون على السواء مؤلدة وموضوعا للإبداع، فإن سحر الموضوع ينشأ في تلك النقطة الهلامية التي يتلامس فيها الذاتي والموضوعي والظاهر والمختبئ. اللغة الإبداعية هي وحدها بمغامراتها الخاصة تستطيع أن تقتبس بعض اللحظات الحافظة من هذا التلاصق الوجودي بين الذات والعالم. فبواسطة التمثيل représentation وبواسطة الصور الشعرية يستطيع المبدع أن يبلغ لذة اكتشاف سحر الموضوعات.

وفي مغامرة الناقد الموضوعاتي الطموحة إلى اكتشاف سحر الموضوع يتعذر أحيانا الإمساك بالموضوعات بوسائل التعبير المنطقية أو العادية. هكذا لم يستطع باشلار Bachelard أن يجعلنا نقع تحت سحر الموضوع وقوته الكونية المتصلة بالطفولة البشرية وبأحلام اليقظة rêveries وبعناصر الطبيعة substances de la nature (الماء - الهواء - النار - التراب)، إلا باستخدام لغة نقدية ساحرة. كان باشلار يُلطف ويدور الدلالات الاحتمالية باللغة الشعرية، ويجعلنا نلامس سحر الموضوع بسحر الموضوعاتية.

قرأ باشلار هذا المقطع من قصيدة لـ: جان فولان Jean Follain:

" أدنى صَدْع

في واجهة زجاجية أو في قذح،

قد يستعيد بحجة ذكرى عظيمة.

والأشياء العارية

تبدى تنوعها الرقيق

تحت الشمس.
لكنها حيث تضع في الليل
فهي تسعّم نفسها أيضا بالساعات
الطوال
أو القصار.

وعلى قاتلا بلغة نقدية متدثرة برداء شعري:
"ما أعظمها قصيدة تحدثت عن السكون. اقرأها ببطء تحس أن ذاك سيحل بها
"زمن الشيء"، ذلك الشيء الذي حلم به بما أنه يُساعدنا على نسيان الساعات لكي
نكون في سلام مع أنفسنا وجها لوجه، في تلك الحجرة المغلقة، ومع ذلك الشيء المتقي
لإناس الوحدة. كم يشعر الإنسان بالأمن عندما يكون في حالة من الوجود
البسيط...".^(*)

هل هذا هو الوجه الناصع للنقد الموضوعاتي؟
وبعد ألا يمكن أن يأسر الناقد سحر الموضوع بلغة غير قابلة لأن تتحول من جديد
إلى شعر عن الشعر؟ لعلنا نجد بعض الأجوبة عن هذه الأسئلة وغيرها من خلال دراستنا
للنقد الموضوعاتي المهتم بالرواية والشعر في بعض من الإشارات إلى النقد العربي، ومن
خلال التركيز على عقل وممارسة هذا المنهج في العالم العربي، لكننا لن ندرج في قاموسنا
النقدي كلمة "السحر" وإن بدا لنا أنها ستكون حاضرة بشكل من الأشكال عند التعرض
لبعض أغاظ الممارسة النقدية الموضوعاتية، رغبتنا في ذلك أم كرهنا.

* * *

ونشير إلى أن هذه الطبعة من الكتاب مزيّدة ومنقّحة. فقد خضعت إلى إعادة
نظر شاملة، من حيث الصياغة الهيكلية ومن حيث العبارة في مواقع كثيرة وفقرات
معددة. كما تغيرت عناوين بعض المواد داخل المتن، وانعكس ذلك على نظام محتويات
الفهرسة وصيغها أيضا، أما الإضافات فتتعلق أساسا بتدارك الاستفادة من مرجع أساسي
عربي في الموضوع وتقديم رؤية مقتضية عنه في الجزء الثاني من القسم الأول وهو خاص
بالحديث عن أصول المنهج الموضوعاتي. ووضعنا أيضا المقابلات اللاتينية لجميع
المصطلحات الواردة في متن الكتاب مع ترجمتها في فهرسة خاصة مُلحقة. وعلى العدم

^(*) Gaston Bachelard : La poétique de la rêverie. p.u.f. 1974. p. 141.

فقد حاولنا تجاوز بعض الهنات الرقنية والتعبيرية والمعلوماتية، وجعلنا محرمات مادة الكتاب فيما نظن أكثر تنظيماً وقرباً من تناول القارئ المهتم. ونأمل أن نكون قد وفقنا في هذا المسعى.

د. حميد الحمداني

تم تعديل ومراجعة هذه المقدمة

بتاريخ 15 فبراير 2014

القسم الأول

1- في المنهجية العامة لنقد النقد

أ- المنهج:

هذا المدخل ليس خاصا بتقديم اختيارنا للمنهج المتبع في هذا الكتاب وحده. فهو على الأصح محاولة لوضع منهجية عامة قابلة للتطبيق بالنسبة لكل ممارسة في نقد النقد، لأنها أولا تتساءل عن مدى صلاحية المناهج المتبعة في معالجة الإبداع بالنسبة لدراسة وتحليل الأعمال النقدية، وثانيا لأنها تبحث في البعد المعرفي والابستمولوجي لنقد الأعمال النقدية، وأخيرا تطرح سؤالا أساسيا عن الموقف الذي ينبغي أن يتخذه ناقد النقد، حين يدرس أعمالا نقدية تعالج هي وحدها مباشرة نصوصا إبداعية أدبية؟ أهمية هذه الأسئلة تأتي من كوننا قد لاحظنا أنه قليلا ما يتساءل المشتغلون بنقد النقد - وهو الميدان الذي نريد أن نبحت فيه - عن المنهج الذي يحتكمون إليه في دراسة من هذا النوع. ولعلهم ينطلقون من شعور خفي بالتعالي يجعلهم يعتقدون تلقائيا بأن دراساتهم في غنى عن التقيد بأي منهج، ما دامت مادة موضوعهم هي النصوص النقدية التطبيقية الصادرة في أساسها عن مناهج معينة. فإذا كانت المناهج في صورتها التطبيقية هي موضوع دراساتهم فما الداعي إذن إلى تقييد دراسات من مهامها الرئيسية أن تتأمل في الأعمال النقدية ذاتها وتعمل على تفويتها ورصد حالات تألقها أو عثراتها؟

هذه الحالة تنطبق على كثير من دراسات نقد النقد critique de la critique الغربية وعلى مثيلاتها من الدراسات العربية⁽¹⁾. وفي الحالات القليلة التي يتساءل فيها نقاد النقد عن مناهج دراساتهم فإنهم يبتسرون عنها الكلام في الغالب⁽²⁾ أو نراهم يستخدمون

¹ - انظر خلّو كتاب نبيل سليمان "مساهمة في نقد النقد" من أي إشارة إلى منهج الكتاب في المقدمة. دار الطليعة بيروت ط: 1. 1983.

² - انظر الإيجاز الشديد في الحديث عن المنهج في كتاب أوستين وارين، ورونيه وليك نظرية الأدب/المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية. ترجمة محي الدين صبحي. 1972. المقدمة. وانظر الإهمال القام لأي إشارة إلى المنهج في كتاب: Jean Yves Tadié : La critique littéraire au XX^e siècle. Belfond 1986. p: 9, 15

مناهج دراسة الأدب دون التنازل عن صلاحيتها أو عدم صلاحيتها بالنسبة لدراسة النصوص النقدية.

وإذا نظرنا إلى الكتاب الذي يُعتبر من بين الكتب العربية التي ظهرت مبكراً في موضوع نقد نقد الرواية وهو بعنوان: "نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر"³، فإننا نجد مؤلفه يتحدث أولاً عن المنهج في إشارة عابرة لا تفتح القارئ المهتم بأنه يمتلك فعلاً تصوراً واضحاً عن منهجية نقد النقد، كما أن هذا الناقد لا يتساءل ثانياً في هذه الإشارة عن المشاكل الخاصة بمعالجة نصوص نقدية تختلف في طبيعتها عن النصوص الإبداعية. فما الذي تثيره هذه الفقرة القصيرة الواردة في كتابه من معارف منهجية بهذا الموضوع؟

"رغم أنني وجدت أن أهدي في التحليل بالمسلمة التي ترى أن الآداب القديمة تحيى في الآداب الحديثة ومن ثم فروية صاحبها لا تستطيع أن تفصل عن عصرها مهما زعم من حياد وموضوعية"⁴.

ونلخص هذه الفقرة القصيرة، مع الإقرار بالتساهل في تأويلها لغائدة المؤلف، في نقطتين أساسيتين هما:

- أن الناقد يربط بين الأعمال النقدية والعصر الذي نشأت فيه.

- أنه يعتبر القيم النقدية القديمة تعيش مع القيم النقدية الحديثة.

لذا تلج علينا بعض التساؤلات منها:

- ما هي نوعية العلاقة التي تربط النتاج النقدي بالعصر؟

- هل العصر وحدة متماسكة، ولماذا تختلف الآراء النقدية في عصر واحد؟

- ما العلاقة بين تأثير الآداب القديمة في الحديثة وبين ضرورة خضوع رؤية الناقد

للعصر الذي يعيش فيه؟

وهذا التساؤل الأخير متعلق في الواقع بما مدى وضوح الفكرة التي عبر عنها

الناقد.

وهكذا نرى بأن هذه الإشارة ملبسة، لأن لفظ "الآداب" الوارد فيها لا ينحصر

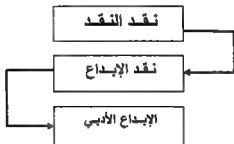
معناه في النقد بالضرورة. والإشارة بالإضافة إلى ذلك ليس من المحسوم فيه أنها تشير إلى

³ - لمؤلفه د. أحمد إبراهيم الهوارى. صدر عن دار المعارف. ط: 1. 1978.

⁴ - د. أحمد إبراهيم الهوارى: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر ط: 1. 1978. ص: 21.

قضية المنهجية الصالحة لدراسة النصوص النقدية، فضلاً عن أنها لا تتساءل عن مدى ملائمة المناهج الخاصة بدراسة الأدب لدراسة الأعمال النقدية.

يتبين لنا إذن إلى أي حد يمكن للمشتغل بنقد النقد أن يتجاهل منهجيته وهو يعترم معالجة نصوص نقدية تقوم بمهمة تحليل الأدب، كما أنه ضمناً لا يطرح سؤالاً عن مؤهلاته الخاصة للاضطلاع بهذه المهمة الشاقة، ذلك أن نقد النقد هو نقد في مستوى آخر من البحث المعرفي. وعلى كل مهتم به أن يسوعب مبادئه وآلياته وأن يميز بين المناهج الخاصة بدراسة الأدب. ويكفي أن نرسم معالم المكانة التي يحتلها نقد النقد بالنسبة لنقد الإبداع من خلال الخطاطة البسيطة التالية حتى ندرك حقيقة موقعه الاعتباري في سلم المعرفة:



ونبين هنا أن نقد النقد يرتبط بنقد الإبداع لا بالإبداع ذاته، وعليه فمن الضروري أن نراعي هذه الحقيقة عند كل محاولة للحديث عن منهجيته الخاصة. ويبدو لنا أنه من غير المناسب أن يتبنى ناقد النقد تلك المناهج التي يتبناها نقاد الإبداع^١، لأنه في هذه الحالة سيكون موقفه محدداً سلفاً، فإذا اختار على سبيل المثال الرؤية السوسولوجية منهجاً له، فهذا يعني أنه سيتعاطف مبدياً مع جميع نقاد الإبداع الايديولوجيين وسيعلم، بسبب ذلك، رفضه للمناهج الأخرى التي تركز على التحليل النفسي أو التحليل الألسني أو الدراسة الموضوعاتية أو النبوية.

* - قام بهذا الإجراء د. محمد بركات، عندما أعلن عن تبنيه للنبوية التكوينية في دراسته: "محمد مندور وتطور النقد العربي" دار الآداب ط: ١. ١٩٧٩، ص: ٢٠.

إن الموقع الطبيعي لناقد النقد هو أن يتخلى عن تبني أحد مناهج نقد الإبداع، وأن يترك هذا الاختيار لنقاد الإبداع وحدهم، لأن المجال الأساسي لبحثه ليس هو معرفة الأدب بل معرفة الكيفية التي تعرف بها الأدب. إنه إذن مُجبر، إذا كان يدرك حدود مهمته الخاصة، أن يشتغل في الحقل الاستيمولوجي. ويتضح لنا أن نقد النقد، بحكم تخصصه في تأمل مناهج النقد الأدبي، سواء في جانبها النظري أم التطبيقي، مدعو إلى استخدام أداة الوصف، فهي وسيلة الأساسية للنظر في الأعمال النقدية التي من شأنها أن تدرس الفنون الأدبية، أما أن يلجأ ناقد النقد إلى دراسة منهج بنفس المنهج أو بغيره ودراسة نظرية بنظرية، فهذا يعني أنه سواجه إديولوجية بإديولوجية أخرى مغايرة لها، وعندئذ سيبتعد عن تحقيق القدر الضروري من الموضوعية في تحليلاته وأحكامه النقدية. إذن يبقى الجانب الوصفي البنائي^(*) هو البديل الذي يمكن من القحام عالم الاتجاهات النقدية الروائية وكذلك القحام أنماط الممارسات التحليلية المصاحبة لها. لهذا سوف يجد ناقد النقد نفسه منقاداً إلى اتخاذ موقف محايد في معالجته لشق التصورات المنهجية مع القبول المبني باختيارات نقاد الأدب المنهجية. وهكذا لن يكون من شأنه أن يلوم الناقد على منطلقه المنهجي الذي يعلن عن تبينه صراحة أو بطريقة ضمنية. غير أنه بعد ذلك سيوظف جميع معارفه عن المنهج المتبع من أجل ملاحقة الناقد في جميع مراحل تقديم تصوره الخاص سواء في مرحلة تقديم الصور أم في المرحلة التطبيقية. وستكون هذه فرصة لجعل الدراسة تحفظ بحيويتها، لأن الوصف السليبي اللائيمز لطبيعة ما تتضمنه المؤلفات النقدية في العالم العربي لن يقدم للمعرفة النقدية أية خدمة ملموسة.

ولكن كيف ندعي لأنفسنا القدرة على محاكمة النقاد من حيث التزامهم بالأصول النظرية للمنهج المختار أو عدم التزامهم بها؟ وهل يكفي أن نقول بأن ناقد النقد ينبغي أن يتسلح بالوصف المحايد لتكون جميع المشاكل المتعلقة بممارسته المعرفية قد وجدت حلها؟ لا نعتد أن المسألة بمثل هذه البساطة. ونستطيع القول بأن الحصول على هذه القدرة المعرفية في مجال نقد النقد هو مهمة شاقة، لأن ناقد النقد يفترض فيه أن يكون أكثر معرفة من الناقد، فعليه أن يلم بجميع أصول المناهج والفروق الحاصلة بينها. وهذا ما نؤكد أنه طموح يشقى به الإنسان. ويضاف إلى هذا كله تلك المهمة الأكثر مشقة في نظرنا وهي متعلقة بالسؤال التالي: كيف نحول الوصف المحايد الذي تحدثنا عنه إلى ممارسة تحليلية

*- لا نتحدث هنا عن المنهج البنائي، ولكن عن الصفة البنائية فحسب، بغض النظر عن الخلافات الفلسفية للبنائية.

للأعمال النقدية المدروسة تحظى بقدر كبير من خصائص البحث المعرفي والمنهجي؟ هذا ما يحتاج إلى اطلاع واسع على مناهج معرفة المعرفة أو ما يسمى عادة بمناهج البحث في العلوم الإنسانية. وسنفضل الكلام عن هذا الجانب المهم بعد قليل في سياق الكلام عن منهجية الوصف أو التحليل الخيالي للأعمال النقدية المدروسة.

لذلك نعتبر ما نتحدث عنه هنا تحت عنوان المنهجية العامة لنقد النقد وما نسجله لاحقاً تحت عنوان أصول المنهج الموضوعاتي مرجعاً أساسياً لكل الأحكام والملاحظات المنهجية التي سجلناها، سواء أثناء دراسة الجوانب النظرية أم أثناء تحليل النموذجين النقديين في الجانب التطبيقي. وقد أحلنا أحياناً على مجموع هذه المعطيات، ولذلك نعتبر أي قراءة لكتابنا هذا تستغني عما قيل فيها، سنهمل بذلك معرفة الضوابط الأساسية لإدراك أهداف الدراسة وفهم منهجيتها العامة.

وإذا كانت دراستنا محكمة، كما سبق أن أشرنا باعتماد الوصف، فإننا نلزم إلى أي حد يمكن للوصف أن يقدم خدمة لنظرية المعرفة في مجال البحث في نقد النقد، إلا أن حياد الوصف كثيراً ما يقود إلى إعادة إنتاج المادة الموصوفة بطرائق أخرى مثل تقديم الخلاصة أو الشرح (sommaire) والتوضيح، ونكون عندئذ أمام تحصيل ما قد حصل.

لهذا حاولنا أن نتهدي بالمناهج التي تولدت في حقل نظرية المعرفة النقدية، واستفدنا من بعض الدراسات التي كتبت حول هذا الموضوع، رغم أننا لم تكن نتحدث عن النقد الروائي أو الشعري بالذات، لأن ههما الأساس كان هو البحث عن محددات أي نظرية أو منهج لدراسة الأدب تتوفر على الشروط الكافية لقيام دراسة علمية موثوق بها، وهل معنى هذا أننا نسبى نزوعاً علمياً لدراسة الأعمال النقدية؟ نعم، وهذه حاجة ملحة بالنسبة لدراسة الممارسات النقدية للأدب، لأن خطاب الناقد الأدبي ينبغي أن يكون منهجياً ومنطقياً وعقلانياً رغم أن مادة دراسته وهي الأدب لا تكون مشروطة بمثل هذه الشروط لأنها تعتمد على التخيل.

ونؤكد على هذا المسار المعرفي والمنهجي الذي تسعى دراستنا بكاملها لبناء معرفة متواضعة ببعض أسسه، دون أن تغفل الحدود والإمكانيات التي يمكن أن يبلغها أي مجهود يسير في اتجاه ما يمكن تسميته بـ "علم نقد النقد الأدبي"، وستكون هذه الحدود هي

نفسها تلك التي تقفل على الدوام تفصل بين طبيعة المعرفة في إطار العلوم الإنسانية وطبيعة المعرفة في إطار العلوم البحتة⁽⁴⁾.
 وفي نطاق الجهد الذي بُذل من أجل قياس درجة علمية النظريات والمناهج النقدية الأدبية، وجدنا مقالا شديدا الأهمية لـ: هيد كوتنر Heid Gotthner⁽⁵⁾ يتساءل فيه: هل النظريات الأدبية نظريات علمية؟ ويتطرق للإجابة عن هذا السؤال من المقاييس التي وضعتها الإستمولوجية التحليلية épistémologie Analytique لتأسيس الطابع العلمي لأي نظرية أو منهج يمكن أن يمارس في مجال العلوم الإنسانية. وتحدد هذه المقاييس في ثلاث مُسلمات أساسية:

- توفر طابع الوضوح، سواء بالنسبة للفرضيات أم بالنسبة للنتائج.
- استخدام لغة نظرية دقيقة تجنباً لكل خلط بين المفاهيم.
- طوعية جميع التأكيدات التي تتضمنها النظرية أو المنهج لقابلية الفحص vérifiabilité في تطبيقات متعددة⁽⁶⁾.

وقد أُلح فان ديك Van Dijk على ضرورة توفر كل تحليل علمي لنص ما على هذه المسلمات حتى يحظى بالمصداقية: "فكل تحليل علمي ينبغي أن يستجيب لقواعد ومعايير التواصل العلمي، ومن بين مقتضيات هذا التواصل أن يكون التحليل قابلاً لأن يُفهم وأن يعاد إنتاجه وأن يكون واضحاً ومنهجياً قدر الإمكان وأن يكون مؤسساً على نظرية ما، وأخيراً أن يكون مؤجهاً نحو قضايا وغايات مبسطة سلفاً"⁽⁷⁾.

إن التأكيد على ضرورة توفر الوضوح والدقة وقابلية التحقق في النظرية النقدية من طرف الإستمولوجيا التحليلية، يشير إلى العلاقة الوثيقة التي ينبغي أن تقوم بين كل نظرية (أي بين كل منهج نقدي) وبين علم المطلق. ويرجع السبب في ذلك إلى أن من

⁴ - نعرف جيداً ما هي الحدود التي يجب أن تصل إليها لغة النقد من حيث الدقة لكي تصبح ذات صبغة علمية ويمكن الرجوع إلى ما كتب عن موضوع "حدود التواصل" limites de communication بواسطة اللغة في كتاب:

Eric flyssens: vérité et langue - langue et pensée. Ed. de l'institut de sociologie, Bruxelles 1969 p : 36, 37.

⁵ - Heid Gotthner : Méthodologie des théories de la littérature - in théorie de la littérature. Picard - Paris - 1981.

⁶ - Ibid p : 17

⁷ Ibid p : 66

مهام النقد الأدبي الأساسية أن يُفَعِّقَ القراء بنتائج وعطوات التحليل على السواء، وأن يعمل على دمج الظاهرة الأدبية في نسق عقلائي قدر الإمكان⁽⁸⁾.

ولعل هذا ما دعا "رولاند بارت" إلى ملاحظة التشابه القائم بين المنطق والنشاط النقدي الأدبي باعتباره أيضا أحد أشكال النشاط العقلي⁽⁹⁾.

على أن مطلب عقلنة الظاهرة الأدبية من خلال **الوصفة - méta** **langage** لا ينبغي أن يقتصر - كما لبها - على جانب الوصف، بل ينبغي أن يكون هادفا إلى تأسيس معرفة بالظاهرة الأدبية قابلة للتطوير على الدوام، وهذا هو البعد "العلمي" والنهاجي لكل نقد أدبي يراعي شروط تطبيق أي نظرية نقدية⁽¹⁰⁾. وهكذا نفترض في كل منهج أو نظرية نقدية تسعى إلى تأسيس معرفة "علمية" بالظاهرة الأدبية أن تجمع بين جانبيين أساسيين⁽¹¹⁾:

- جانب النمذجة، أي أن تضع أنموذجا Paradigme يمكن من وصف الظاهرة الأدبية.

⁸ - انظر التأكيد على هذه العقلنة بالنسبة للنقد عند: أوستين وراين وروليه وليك في كتابهما: نظرية الأدب. ترجمة محي الدين صبحي. المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية ط: 1. 1979 ص: 11. وانظر مناقشة قضية العلاقة بين علم المنطق واللغة الشكلية من جهة ثم علم المنطق واللغة الطبيعية من جهة أخرى. ولغة النقد الأدبي هي شكل من أشكال اللغة الطبيعية كما هو معلوم. مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيميولوجية المعاصرة. ترجمة: أحمداني المصري، الوالي، طنكول، حنون. للرياضة الشرق. ص: 52-58.

⁹ - انظر رأي بارت معروضا بنوع من التفسير في كتاب:

Sevend ERIK LARSEN : Sémiologie littéraire - Essais sur la scène textuelle- traduit du danois par François Arndt : Odense university Press. 1984. p : 118.

وكذا ألح بالمصنف أيضا على ضرورة خلو كل نظرية لغوية وصفية من التناقض إلى جانب ضرورة توفر البساطة والوضوح. انظر كتابه:

Prolégomènes à une théorie du langage. Traduit du Danois par Una Canger. Ed. minuit. 1971. p : 15.

¹⁰ - هذا يعني ضمنا أننا لا نريد كثيرا النقد الإبداعى رغم ما يوجد في بعض محاولاته من منعة في القراءة وك وصف هذا النقد بتحدائ بأنه: " صليبة نسخ لا حاجة إليها، أو على الأقل ترجمة عمل قبي إلى آخر عدة يكون انتهى". رنيه وليك وأستين وراين: نظرية الأدب. ص: 11. 12. مرجع مذكور. وبمثل هذا الاتجاه الإبداعى بالقدار من القلا المغاربة على الخصوص الأستاذ عبد الفتاح كليطو.

¹¹ - Ibid. p : 119. ونشير الانتباه هنا إلى أننا نعتبر المنهج والنظرية شيئا واحدا مع الاختلاف النسبي الحاصل بينهما، علما بأن كل نظرية أدبية تم تأسيسها لابد أن يتمخض عنها منهج يعترف منطقيتها، فالتنظريات الاجتماعية مثلا نتج عنها مختلف المناهج الاجتماعية للأدب، وهكذا الشأن بالنسبة للنظريات النفسية واللسانية وغيرها.

- وجانب الوظيفة الإنتاجية *fonction productive*، أي أن تمتلك النظرية الأدبية الفترة الكافية على اكتشاف علاقات جديدة في الظاهرة الأدبية لم تكن مرصودة في النظام المعرفي السابق. وهذا يعني ألما - أي النظرية - ستقلب إلى ذاتها لتعيد بناء نفسها من جديد وفق مقصديات اكتشافات جديدة. إن الغاية من كل هذا هو الحرص على أن لا تتحول النظرية الأدبية إلى نموذج مغلق ونهائي، أي إلى معيار ثابت ومطلق لدراسة النتاج الأدبي في كل العصور، بل ينبغي أن تحافظ النظرية دائما على طبيعتها كأداة فقط لمعرفة الظاهرة الأدبية. وهذا يعني أنه إذا حصل تطور ما في الأشكال والمضامين الأدبية، فإن ذلك يقتضي تطوير الصور النظري وما يلائمه من منهج وأدوات للتحليل (١).

إن السميوطيقا باعتبارها علما لدراسة الدلائل داخل الحقل الاجتماعي تستجيب عند كثير من مستخدميها - على الأقل في جانب المعرفة العلمية بالنصوص الأدبية- لهذا النوع نحو التطوير الدائم لأدوات التحليل. وترى كريستيفا هذا الصدد أن:

"السميوطيقا هي غط تفكير يُحس فيه العلم بذاته، أي يعي فيه العلم بأنه نظرية، فهي كل لحظة تولد فيها السميوطيقا، نراها تفكر في نفسها وتتحول هي نفسها، بسبب ذلك إلى نظرية للعلم الذي هو إيها" (١).

هنا تبين لنا نوعية النظرية التقليدية التي تسعى دراساتنا إلى تأكيد صلاحيتها سواء بالنسبة لتحليل الرواية أم الشعر، كما تبين لنا درجة المرونة والنسيبة، في الطابع العلمي الذي نأخذ به، كما يتبين لنا التوجه السميوطيقي لأهداف هذا البحث. على أن البعد الاستمولوجي لكل نظرية أدبية لا يمكن أن يؤسس كمعرفة حقيقية إلا بمراعاة الشروط المحيطة بالظاهرة الأدبية نفسها.

ونجد لدى بير ماشيري (Pierre Macherey) اهتماما كبيرا بهذا البعد، حين يدعو إلى عدم الانصراف في فهم النتاج الأدبي على علاقاته الداخلية فقط: فالنتاج الأدبي في نظره ينبغي أن يتم تناوله في علاقاته بإمكانيات المعنى لا في علاقته مع المعنى الواحد، وهذا يعني أنه ينبغي مراعاة المسكوت عنه في النص أيضا. ولا يمكن الوقوف على هذا الجانب

* - ملاحظ القارئ أننا نحرص على الربط بين النظريات الأدبية والمناهج علما بأن أصل كل منهج لابد أن يكون نظرية لبنية سابقة، وعادة ما تكون كل نظرية مدعومة بتصور فلسفي أو ثقافي محدد.

11 - J. Kristeva : Recherches pour une sémanalyse, Seuil 1969, p: 20

إلا إذا نظرنا إلى شروط إنتاج العمل الأدبي في الواقع وخاصة الشروط الإيديولوجية والاقتصادية⁽¹²⁾.

إن الصراع الدائر منذ زمن داخل النظريات النقدية هو في الواقع قائم بين الروع نحو بناء منهجية لدراسة الأدب، أي علم للأدب، وبين جعل هذه العملية تمتد إلى ما وراء بعدها الإستمولوجي، أي إلى ربط العلاقة بين النص المدرّس وشروطه الموضوعية⁽¹³⁾. وهذا يعني عدم الاقتصاد على المعرفة من أجل المعرفة بل إدماج شروط المعرفة نفسها في نطاق اهتمام المتّظّر الأدبي بوظيفة الأدب في مسار مجموع النشاط الإنساني. هذا ما جعل بيير ماشيري أيضا يرى أن معرفة شروط إنتاج النص لا ينبغي أن تنحصر في نموذج التحليل نفسه، بل ينبغي تتبع المسار الواقعي لتكوّنه وإظهار الكيفية التي تولّف بها مجموعة من العناصر الواقعية النص ذاته⁽¹⁴⁾.

وليس من الضروري القول بأن الاهتمام بالبعد الاجتماعي الواقعي سيورط ناقد النقد في شرك الجذب الإيديولوجي، لأن وضع شروط إنتاج النص الأدبي في الاعتبار، لا يترتب — على مستوى نظرية المعرفة — أي التزام إيديولوجي، فنقاد الأدب هو وحده المعرض لدخول عالم الإيديولوجيات، أما ناقد النقد فسيكفي بتتبع رحلة الناقد بين النص والواقع، ولن يكون من شأنه أن يعارض نوعية التأويلات أو المعطيات الإيديولوجية والواقعية المستخدمة في التحليل. بل سيهتم أثناء وصف هذه الجوانب بمراقبة عمليات التفكير والتحليل والاستدلال عند ناقد الأدب، ومدى وضوح الفرضيات والنتائج وانسجامها وقهرها على الإقناع بالتأويلات والدلالات المقترحة.

إن مناهج نقد الأدب تعد بالنسبة لنظرية نقد النقد، التي هي أداتنا في التحليل، بمثابة مورد معرفي يغنيها وعمدها باللبينات الأساسية لبناء نفسها. والحال أن نقد النقد عندما يتحول إلى علم نقدي أو إلى نقد للعلم يشبه في ذلك تماما السيميولوجيا عندما تصبح هي بدورها علما للنقد أو نقدا للعلم، وطابعها العلمي سيكون في هذه الحالة مشبها

¹² - Pierre Macherey : pour une théorie de la production littéraire. Maspéro - Paris - 1978 - p : 103.

¹³ - انظر المقارنة الواردة لدى زلفد إريك لارسن (Svend Erik Larsen) بين غريبنس باعتبارها نموذجا للتوجه المنهجي وبين ماشيري باعتباره نموذجا بالبعد الإستمولوجي: Sémiologie littéraire essais sur la scène textuelle p : 120-121

¹⁴ - P. Macherey : pour une théorie de la production littéraire. p : 62

بالتأملات الفلسفية القريبة من تأملات الإستمولوجيا باعتبارها فلسفة للعلم⁽¹⁵⁾. وهذا ما يميز أساسا الطابع العلمي لمنهج هذه الدراسة عن المناهج المباشرة لدراسة الأدب وعن طرائق العلوم البحتة أيضا. لذا نشير إلى أننا لن نكون في هذا الكتاب ضد التحليل الموضوعاتي ولا معه لأننا بكل بساطة نكون معه عندما يبرهن عن فعاليته في كشف غيايا النصوص الروائية والشعرية ويلتزم بالتحليل المنطقي والإقناعي وسنكون ضده عندما نقفل أدواته الإجرائية في هذه المهمة، أو عندما تتداعى وسائله الإقناعية في التحليل والتفسير أو التأويل.

ب - ضوابط التحليل:

وإذا كنا حتى الآن قد حددنا طبيعة الرؤية المنهجية التي ستحكم تعاملنا مع النصوص النقدية التي ستأولها بالدراسة، فإننا نشعر بالحاجة إلى ضوابط إجرائية لما سميناه بمنهجية معرفة المعرفة، خاضعة للطبع للتصور الذي حددناه سلفا، تمكنا من التعامل المباشر مع نصوص نقد الأدب التي نرى أنها كانت تقبل إلى التحليل الموضوعاتي. وقد وجدنا أن الدراسات المتعلقة بوضع ضوابط تفصيلية لتحليل النصوص النقدية من أنثر الأعمال في مجال نقد النقد. ونقصد بذلك ضوابط التعامل مع النصوص النقدية، نظرية كانت أم تطبيقية، علما بأن وجودها من شأنه أن يساعد على إيجاد أجوبة واضحة للأسئلة الأساسية التالية:

- كيف نستطيع تحديد المنطلقات المنهجية لناقد معين سواء صرح بما أم لم يصرح؟
- ما هي حدود الحق المعتمد من قبل الناقد في التحليل؟
- ما هي وسائل الإقناع المعتمدة؟
- كيف يبنى خطة بحثه وتحليله؟
- ما هو الهدف أو الأهداف الأساسية للبحث؟ وكيف يتم اكتشافها؟
- هل هناك انسجام أو عدم انسجام بين الجانب النظري، والجانب التطبيقي وكيف تمت البرهنة على ذلك؟
- هل تمكن الناقد من تقديم معرفة إضافية بالنصوص المدروسة؟

¹⁵ - انظر مرسيلو داسكال: "الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة" ترجمة: حميد لحداني - محمد العمري - عبد الرحمن طنكول - محمد الوالي - مبارك حنون. إفريقيا الشرق - البيضاء - 1987 - ص: 74 - 75.

وضعت الباحثة الاستيمولوجية "جوهانا ناتالي" Johanna Natali، في مقال نقدي لها يناقش الدراسات النقدية التي تناولت: "قطط" بودلير بالتحليل، مدخلا منه: مسائل في المنهج¹⁶. والواقع أننا حددت فيه بعض المبادئ الأولية التي ينبغي أن يتوفر عليها كل دارس للنصوص النقدية مهما كان النوع الأدبي الذي تتخذه هذه النصوص موضوعا لها، لذلك وجدنا من الضروري الاستفادة من هذه المبادئ لأنها ستساعدنا في ضبط التعامل مع دراسات نقد الرواية التي نختارها في الجانب التطبيقي. وترى جوهانا ناتالي أنه من الضروري لكل دارس يتناول نصوصا نقدية (وخصوصا تلك التي تباشر تحليل أعمال إبداعية)، أن يتساءل بصدد ثلاث قضايا جوهرية:

- الأهداف:

ويقتضي السؤال هنا البحث عن غايات الناقد من إقدامه على تحليل النص وتحديد رؤية المنهجية المتعمدة؛ ذلك أن المناهج تختلف في تركيزها على جوانب النصوص المدروسة، فمنها ما يوجه اهتمامه إلى ذات الكاتب ومنها ما يركز على الدلالة الاجتماعية أو التاريخية، وأخيرا منها ما يهتم بمكونات النص الداخلية¹⁷. وليس من اليسر الإجابة دائما عن أهداف الناقد، لأنه ينبغي ملاحظة التداخل الذي قد يقع أحيانا بين المناهج في دراسة واحدة، وهذا شيء يحدث في نقد الرواية كما يحدث في نقد الشعر. لهذا ينبغي أن نتبين في كل دراسة مدى سلطة المنهج المفرد، ومدى تفاعل interaction منهجين أو أكثر في الدراسة الواحدة. وقد يحدد الناقد أهدافه في المدخل النظري بوضوح تام غير أن النتائج التي يتوصل إليها التحليل المباشر للنصوص الشعرية أو الروائية قد تختلف مع متطلقاته الأولية. لهذا وجب ضبط مدى الانسجام بين الأطروحات النظرية وطبيعة الممارسة النقدية والنتائج المترتبة عنها.

وليس من اليسر دائما أن نتبين منهج الناقد، إذا ما حُلَّتْ دراسته من مقدمة منهجية، كما أن وجود القدمات ليس دائما كافيا لتحديد المنهج؛ لأن كثيرا منها لا يشر أصلا إلى منهج ما والبعض الآخر قد يلفه القموض، مما يجعل تلمس النوايا المنهجية الحفية

¹⁶ - Johana Natali : A propos ■■ chats de Baudelaire, in la logique du plausible, J. C.L.. Gardin Ed : La maison des sciences de l'homme, Paris.p :96

¹⁷ -Ibid p : 100

للقائد أمراً شائعاً، لهذا تدعونا "جوهانا ناتالي" إلى التفاء أثر المنهج في المراجع المعتمدة¹⁸، لمصادر الدراسة تساعد في تبين الخلفيات النظرية المحكمة في تحديد أهداف الناقد في الدراسة. ويمكن أن نضيف إلى ذلك كله أن استخدام مصطلحات بعينها يُشكل أيضاً علامة على المنهج المتبع، وهذه المسألة ■ أهمية بالغة في نظرنا، بل يمكن اعتبارها مرشداً أساسياً لتبين منهج الناقد. وإذا ما تعددت المصطلحات من مصادر منهجية مختلفة، يمكن لإحصاء بسيط أن يكون كافياً لإظهار المنهج الغالب أو المنهج الحاضن لمنهج أخرى تجميء هامشية.

وأخيراً ينبغي التساؤل عن انسجام النظرية المنهجية نفسها ومدى تلازمها مع الأصول التي أخذت منها، فقد يكون هناك تغير في التصور الأصلي للمنهج أو إضافة أو عدم تحمل لبعض الجوانب المستفاد منها.

ـ المتن:

إن تحديد المتن المدروس من طرف الناقد، يعتبر عملية أساسية في مجال نقد النقد، لأن التصور النقدي قد يحدد هو نفسه المتن الذي يشغل عليه، إلا أن الجانب التطبيقي قد يتجاوز به إلى نصوص كثيرة أخرى تتقاطع معه، وهكذا يكون التحليل مفتوحاً على الدوام، خصوصاً إذا لجأ الناقد إلى المقارنة¹⁹، وإلى كثرة الاستشهادات من نصوص متعددة. هنا يصبح النص الأصلي الأول الذي تقوم عليه الدراسة غارقاً في نصوص هامشية وتكون مهمة ناقد النقد أصعب في تتبع سراديب البحث ومتاهاته المختلفة.

إن طبيعة النصوص المختارة من طرف ناقد معين تقيد كثيراً في تحديد موقفنا من قدرته على السيطرة على موضوع بحثه، فكلما تشعبت النصوص المدروسة وتعددت كلما ضمنت قدرة الناقد على التركيز وابتعد عمله عن تحقيق الانسجام الضروري. وهذه مسألة مرهونة على كل حال بالمؤهلات الخاصة لناقد الأدب.

يبقى بعد هذا أن قيمة النصوص المختارة للتحليل تلعب دوراً كبيراً في تحقيق نتائج محددة في الدراسات التي تناوها. أما إذا كانت النصوص متواضعة القيمة فإن التحليل يعجز مهما كان متماسكاً عن تحقيق الفعالية المرجوة من الدراسة. ثم إن اختيار النصوص المدروسة من عصور متباينة، يقتضي أن يكون الناقد شديد المرونة في التعامل

¹⁸ -Ibid : p : 102

¹⁹ -Ibid P : 101-102

معها، وسيجد ناقد النقد فرصة ملائمة لمعرفة مهارة الدارس في الاستفادة من تلك النماذج المختارة ومدى قدرته على إظهار قيمها الجمالية والدلالية وذلك تبعاً لطبيعة منهجه المتبع في التحليل.

- الممارسة النقدية^(*) :

ليس من الضروري أن تكون ممارسة الناقد للتحليل مطابقة دائماً تمام المطابقة للأطروحات المنهجية المعبر عنها في المقدمة، فقد أشرنا قبل قليل إلى أن نقاد الأدب يركبون بين منهجين أو أكثر، لذا يصبح من الضروري أن نعين مدى مطابقة خطوات التحليل المباشر للنصوص الأدبية مع الاقتراحات النظرية. هل هناك انحراف إلى تطبيق مناهج أخرى؟ هل هناك تقصير أو خطأ في التطبيق؟ وتري "جوهانا ناتالي" أن الناقد يمكن أن يدعي العلمية في التحليل، غير أن الممارسة قد تتضمن كثيراً من العمليات الحدسية التي تتحرر من كل القيود العلمية، وهذا ما سنلاحظ ملامح منه في الدراسة الموضوعاتية البنيوية للشعر عند د. عبد الكريم حسن في نهاية كتابنا هذا. كما أن من النقاد من يتبنى الإجراء الحدسي أو يسجل أنه لا يخضع لأي قيد منهجي، ومع ذلك نراه في الممارسة يلجأ إلى بعض التحليلات التي تتبنى منهجاً لكن في سياق غلبة التأملات الحدسية دائماً⁽²⁰⁾.

وتتحدث الناقدة المذكورة أيضاً عن أهم العمليات التي يقوم بها النقاد أثناء التحليل. وإذا كانت تقدم هنا بعض التفاصيل المتعلقة بتحليل الشعر وحده فإن الذي يهمنا هنا هو تقنيات التحليل في حد ذاتها بغض النظر عن موضوع التحليل. وتتلخص هذه التقنيات التي ذكرتها فيما يلي⁽²¹⁾:

* الوصف:

يعتمد النقاد عادةً على تأمل الفن المدروس ومحاولة تفكيكه إلى بعض المظاهر الدالة التي يُنظر إليها باعتبارها عناصر تُرسم صورة متكاملة عن مجموع العلاقات والدلالات فيه. ففي مجال الرواية مثلاً يمكن للناقد أن يتحدث عن السرد وعن الوصف والحوار

* - استخدمت الناقدة جوهانا ناتالي صيغة التحليل بحصر للمعنى analyser proprement dite. وفضلنا استخدام الصيغة أعلاه لأنها تضمنت بالفعل إلى الممارسة النقدية لأي ناقد عندما ينتقل إلى مباشرة التحليل. انظر مقالها المشار إليه في مرجع سابق، ص: 102 - 103. (الهاش رقم: 16)

²⁰ - Ibidp : 102

²¹ - Ibidp : 107

والأبطال ثم عن الصراع بين الأبطال وعن الحبكة وتركيب الزمن temps وصورة المكان lieu وعن الأسلوب، إلى غير ذلك من مظاهر السرد. وفي الشعر يُفترض أن تكون الدراسة شاملة لشقي مكونات النص الشعري وأهمها الإيقاع والأوزان والقوافي والاستعارات وجميع أنواع الاتِّزياحات الدلالية⁽²²⁾.

ومع أن وصف هذه المظاهر يعتمد على ما هو موجود داخل النص المدروس، إلا أن الناقد لا يطلق في الواقع من لا شيء، فثقافته الخاصة تتدخل في هذا المجال بشكل يكاد يكون أساسيا، لأن طبيعة تأمل الناقد في السرد والوصف والحوار والأبطال والأوزان والاستعارات، تتأثر بفهمه المسبقة عن هذه المظاهر، وهذا ما يسمى عند الناقدة جوهانا ناتالي "بقوانين الأساس codes de base التي تمثل منطلقا للتحليل"⁽²³⁾.

ونقدم هنا بعض الأمثلة الموضحة لذلك. لتحليل عنصر الشخصية الروائية وفق التصور الواقعي أو الرومانسي يختلف عن تحليل الشخصية وفق النموذج العاملي في علم الدلالة البنائي عند غريغس. وهناك مثال حي يتعلق بتحليل الأسلوب نجده عند باختين، فقد وجه نقدا عنيفا للأسلوبية التقليدية، لأنها تعاملت مع الفن الروائي باعتباره يشكل أسلوبا فرديا صادرا عن المبدع، واستخدمت في تحليل أسلوب الرواية مفهوما لا علاقة له بالرواية لأنه مستمد من الشعر. ونظرة باختين هنا تعتمد قانون أساس يختلف عن المفهوم السائد عن الأسلوب عند النقاد الذين سبقوه إلى دراسة الرواية بمقاييس الشعر⁽²⁴⁾.

والواقع أن العملية التي تجري في مثل هذه الحالة هي أن الناقد يقيس النص، في الجانب الذي يهمه به، بقانون الأساس الذي ينطلق منه، فيحدد الملامح التي يستجيب فيها النص لهذا القانون. لذلك يذهب إلى اعتماد ما يتطابق منها مع منطقاته وإهمال الباقى⁽²⁴⁾.

²² - ليس من الضروري أن يكون ذلك مستوفيا تحليل جميع هذه المظاهر « فالتقاد يتفاوتون في درجة الإهتمام بها، ومنهم من لا يهتم نفسه غناء تحليل النص بكامله، كما سيتضح لنا عند دراسة الجانب التعليلي في النموذجين الذين اخترناهما وأحدهما في الرواية والآخر في الشعر.

²³ - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire p : 105
²⁴ - Mikhaïl Bakhtine : Esthétique et théorie du roman. Traduit du Russe par Daria Olivier. Gallimard 1978. P : 87.

ونظر ترجمة الفصل المخصص لهذه الإشكالية بعنوان: "الأسلوبية المعاصرة والرواية تعريب د. محمد برادتر مجلة دراسات أدبية ولسانية عدد: 2 السنة: 1 1986. ص: 11.

²⁴ - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire p : 105.

* التنظيم:

إن غاية وصف العمل الإبداعي (ولكن قصيدة أو رواية) هي وضع نظام من الملامح المميزة للنص المدروس. وهذه المرحلة ضرورية في كل عملية نقدية تقوم على مباشرة تحليل النصوص، إلا أننا يمكن أن تأتي متداخلة مع الوصف نفسه أو مع النقطة الثالثة من مراحل الممارسة النقدية، وهي مرحلة التأويل *interprétation*، ثم إن وضع نظام الملامح المميزة للنص المدروس، واختيار الزاوية التي ينظر منها الناقد للنص، كل ذلك يلعب دوراً أساسياً في عملية التأويل.

وهنا لا بد من الحديث عن أثر اختلاف المناهج النقدية في تحديد نظام الملامح المميزة للنص. ذلك أن ناقدًا يتبنى منهجاً نفسياً، سيهتم دون شك بالشخصيات، وبعلمها النفسي، وسيكون نظام الخصائص المميزة مُشكلاً من العقد النفسية وأنماط القلق والإحباط *frustration* وأنواع الشذوذ. أما الناقد البنائي فيسبرسُ الشخصية كعامل فاعل أو منفعل وسيعتبرها بمثابة دليل داخل عالم الرموز التي يحفل بها النص. وسيكون نظام الملامح المميزة للنص من الأدوار المختلفة للأبطال والصراع الدائر بينهم. وهكذا يغير نظام الخصائص المميزة بتغير مستوى زاوية نظر الناقد، تبعاً لرؤيته المنهجية المتبعة. أما الناقد الموضوعاني فيسليخص الشخصية في مجموع صفاتها والأفكار والآراء التي تنطق بها، أو تعقد بها. ولا يخلو مفهوم التنظيم من مقتضيات الانسجام الذي له علاقة ملحوظة دائماً مع الترتيب المنطقي لوحدة التحليل.

* التأويل:

لا تلجئ جميع المناهج في تحليلها للنصوص إلى التأويل، فالدراسات البنائية في أغلبها تعتبر أن ميدان عملها الخاص هو عالم البنيات والأشكال. وحتى علم الدلالة البنائي يقتصر في أغلب الأحيان على الدلالات الداخلية للنصوص المدروسة. فإذا تعلق الأمر بالحكي، فإن غريغاس مثلاً، يقدم لنا النموذج العملي المكون من ست عوامل: الذات / الموضوع المرسل / المرسل إليه / المساعد / المعارض. وهي تشترك مع بعضها البعض في علاقات تضافر أو تنافر وتمثل نموذجاً علائقياً ومنطقياً يسري تطبيقه على جميع أصناف الحكيم وعلى كل النصوص الأخرى غير الأدبية، شرط أن تكون حاملة لقضية ما.

هنا نكون في الواقع أمام بنية شكلية مجردة. وإذا نظر إلى هذه البنية في ذاتها، فإنها لا تحمل أي دلالة عملية أو تحفيزية بالنسبة للمتلقي أو للوسط الذي يعيش فيه النص المدروس، أي ■ مجرد نسق تخيلي وجمالي.

كثير من النقاد الذين يأخذون بمناهج مغايرة ■ علاقة ببعض العلوم الإنسانية، لا يفهم الموقوف على الدلالات الداخلية، لأنهم دائمو البحث عن معنى النص المدروس بالنسبة لفئات القراء والنسبة للوسط الاجتماعي أو بالنسبة لصاحب النص. والتحليل الموضوعاتي غير البائني يسير في هذا الاتجاه، كما ينطبق ذلك على كل المناهج التي توصف بأنها خارج - نصية، ونقصد بذلك المناهج الاجتماعية والنفسانية.

إن التأويل ليس محطة ضرورية بالنسبة لجميع النقاد ولكنه أساسي فقط بالنسبة لمن لهم تصور خاص عن وظيفة الأدب سواء بالنسبة للأفراد، مبدعين كانوا أو متلقين، أم بالنسبة للمجتمع أو الطبقات الاجتماعية.

والناقد هنا في الحالتين الأخيرتين لا بد أن يستند إلى علوم مساعدة يمكن اعتبارها أيضاً بمثابة قوانين أساس تفكره من إضفاء معنى ما على النصوص المدروسة. وهنا تكون مهمة ناقد النقد قد تعقدت، لأنها تدعوه إلى مصاحبة الناقد في عمليات تأويل تطرح أسئلة كبيرة في كثير من الأحيان، ما دامت تثير مشاكل وجودية، ونفسية، وتاريخية، بالإضافة إلى مشاكل التأويل نفسه، التي يلعب فيها التعامل مع النص أيضاً دوراً كبيراً.

* التقويم الجمالي:

لاحظنا أن الناقد جوهانا ناتالي لم تثر هذه المشكلة، ولعل نوعية النقد الذي تعاملت معه^(*) ■ يهّمه أن يُصَلر أحكاماً تقويمية تخص الجانب الفني في العمل الأدبي. غير أننا بالنظر إلى طبيعة النقد العربي نكون ملزمين بوضع هذه النقطة ضمن مرحلة الممارسة النقدية. لأن كثيراً من النقاد الذين درسوا الرواية العربية أو الشعر لجأوا في بعض الحالات إلى تقويم الأبيّة الإبداعية والأساليب وإبراز قيمتها الجمالية.

والتقويم الجمالي قد يستند إلى مقاييس علم الجمال أو إلى بعض الخصائص التي تم استخراجها من نصوص روائية أو شعرية سابقة، وقد يلجأ الناقد إلى مقارنة نصوص سرديّة مثلاً مع أخرى لقيت نجاحاً في الوسط النقدي والثقافي العام.

* - نذكر الإشارة إلى أن الناقد لم تدرس إلا المناهج البنائية التي تناولت "قطط" بودلير.

وعلى العموم يستفيد الناقد في التقويم الجمالي من مرحلة الوصف التي أشرنا إليها، تماماً مثلما يحصل بالنسبة للتأويل.

إن التقويم الجمالي قد لا يهم بعض النقاد. ولقد درجت البناية مثلاً على الاكتفاء بالوصف دون الانتقال إلى التقويم الجمالي. على أن النقد البنائي قد يولد شعوراً بالتقويم الجمالي لدى المتلقي بحكم الاهتمام البالغ بالبيات الشكلية، وإن كان ذلك التقويم المفترض يظل على الدوام في إطار ما هو ضمني.

وكثير من المناهج التي يطغى عليها الاهتمام بالمعنى الاجتماعي أو النفسي تراها تميل إلى الاهتمام بالمواقف والأفكار، دون أن يمنع ذلك من تحويل حكم القيمة judgement de valeur إلى وسيلة لتحديد مدى جمالية الأعمال الأدبية المدروسة. والمنهج الموضوعاني هو أيضاً أحد المناهج التي تشغل نفسها بالأفكار والقضايا الإنسانية وبعض العلامات الفنية.

■ اختبار الصحة:

غاية اختبار الصحة، هي إعطاء فكرة عن القيمة المعرفية المتولدة عن بنية تحليلي معين، بما فيه من نظام وصفي وما يتصل بذلك أيضاً من وسائل الإقناع المستخدمة ثم ما ينتج في النهاية من تأويل⁽²⁵⁾ أو تحديد لقيمة العمل المدروس من الناحية الفنية.

ومن علامات قابلية تحليل ما للفحص، أن لا يتناقض في نتائجه مع بعض جوانب النص المدروس، أي أن تكون النتائج قد أخذت بعين الاعتبار مجموع العناصر النصية⁽²⁶⁾.

إن قليلاً من نقاد الأدب من يلجأ إلى عملية إثبات كهذه، لأن عمله في التحليل هو بذاته جهد مبدول بغاية تبرير الاستنتاجات المحصل عليها في النهاية. وقد تلجأ بعض المناهج المعاصرة إلى إعادة التثبت من صحة المنطقات واختبارها على عدد والفر من النصوص للتأكد من فعاليتها ومن صحة نتائج تحليل نصوص بعينها. نجد ذلك مثلاً في بعض تطبيقات: النقد الجديد New criticism والشكلانية والبناية وما بعد البناية، وعلم الدلالة البنائي والتوليدية⁽²⁷⁾، ونضيف إلى ذلك ما يسمى بالنقد الشعاعي critique poétique الذي له علاقة وثيقة بالشكلانية الروسية والبناية.

²⁵ - Johanna Natali : A propos des critiques des « Chats » de Baudlaire ■ : 107.

²⁶ - Ibidp : 89

²⁷ - Ibid.....p : 97

وعلى العموم لكل المناهج التي تعتبر نفسها ذات طابع علمي تحرص على إجراء تجربة لفحص النتائج، وإظهار مدى مطابقتها لواقع نوع أدبي معين من خلال تحليل عدد من النصوص التي تنتمي إليه، لأن صلاحية منهج علمي ما هي أن يكون قابلاً للفحص من النصوص التي تستخدم réutilisable على نصوص أخرى بنفس vérifiable الفعالية⁽²⁸⁾.

ولن نفترض أن النقد الروائي العربي سيلجأ إلى تطبيق اختيار الصحة هذا، بنفس الحجم الذي تأخذ به المناهج المشار إليها، ولكننا نتوقع فقط أن تكون هناك محاولات طيقة للمصادقة على نتائج التحليل تتخلل العملية النقدية. وقد يتم الاكتفاء بالعودة إلى استطلاع بعض جوانب النص المدروس من أجل تأكيد النتائج المتوصل إليها أو يكفى بعقد مقارنات مع نصوص أخرى من أجل إثبات فعالية الأداة المنهجية بالنسبة لمختلف الأنماط الروائية أو الشعرية، إلى غير ذلك من أشكال "اختيار الصحة" المعتمدة.

إن المتأمل يجد أن "اختيار الصحة" هذا، هو في الأساس أداة ضرورية بالنسبة لنقد النقد أكثر مما هو مطلوب في الممارسات النقدية على الإبداع، ما دام أغلب نقاد النقد يفلتون عن تقويم جميع الاعتبارات المؤيدة للنتائج المحصل عليها بعد التحليل. ولا ننصوّر أن هذه الأداة ستكون آخر حلقة في عمل ناقد النقد، بل إنها ينبغي أن تُصاحب جميع خطوات الدراسة، سواء تعلق الأمر باختيار صحة المعلومات النظرية التي اعتمدها الناقد ومراقبة مدى شمولية التحليل وفحص سلامة النتائج التي تم التوصل إليها.

على أن تطبيق اختبار الصحة تعترضه صعوبات كبيرة في بعض جوانب الأعمال المدروسة. وخاصة في الحالة التي لا يقيم فيها نقاد الأدب تحديداً دقيقاً للنصوص التي يتناولها موضوعاً للتحليل. بما في ذلك تحديد مرجعه بالدقة الكافية حتى يتمكن ناقد النقد من مقابله مع النص المدروس ويرى فيما إذا كانت نتائج التحليل ملائمة لبنية واحتمالاته الدلالية، وما مدى مراعاة المحلل لجميع عناصر النص الإبداعي⁽²⁹⁾.

وقد يجعل تعدد النصوص المدروسة في بعض الأعمال النقدية، وانتشار الدراسات القائمة حولها تطبيق اختبار الصحة من طرف ناقد النقد، عملية لا طائل من وراءها، لأنه في هذه الحالة سيكون مضطراً إلى تقديم قراءة خاصة جديدة للنصوص

²⁸ - Ibid.....p: 97

²⁹ - هذا ما فطنه مثلاً عند مناقشة د. عبد الكريم حسن في دراسته الموضوعاتية لقصيدة مقلد الأتقان لنقد شاكرو السواب في آخر كتابنا هذا.

الروائية أو الشعرية التي تم التعليق عليها، وبذلك سيتجه مجهوده إلى ميدان آخر ليس هو الميدان الحقيقي الذي نذر نفسه له. لأنه سيصبح أيضا ناقد إبداع بدل أن يكون فقط ناقد نقد.

لهذا نرى أن تطبيق اختبار الصحة لا يمكن أن يطول مجموع تفاصيل النصوص المدروسة، لأن الدراسة في هذه الحالة ستحول إلى قراءة جديدة لجميع الأعمال الأدبية التي درسها نقاد الأدب. إننا لن نلجأ إلى تطبيق هذا الاختبار إلا في الحالات التي يعتمد فيها الناقد على نصوص محددة حتى تنقاد متاهة القراءة المضادة لقراءات نقاد الأدب. سنحاول قدر الإمكان أن نلتزم في مجال التطبيق بهذه الخطوات، فمن شأن احترامها أن يجعلنا حريصين دائما على استيفاء معظم وجوه التحليل، علما بأن بين كل هذه الخطوات علاقات تداخل كبيرة، حتى أننا كثيرا ما شعرنا بأن الحدود بينها تظلص إلى حد التداخل، وذلك لأن ما هو إجرائي يعمل دائما إلى تفكيك *déconstruction* المادة المدروسة وتشريحها في الوقت الذي تظل فيه هذه المادة تتمسك بوحدها وتميزها في هذه الوحدة بالذات. ونظرا لأننا لم ندرس مثالا مجموع كتاب "الموضوعية اليتيمية..." *thématique structurale* د. د. عبد الكريم، فإننا مع ذلك قد تناولناه من زاوية أهم الخطوات المشار إليها وهي: (الأهداف - المثنى - الممارسة النقدية) بينما مارسنا اختبار الصحة بالرجوع إلى بعض القصائد التي تناوّلها الناقد بالتحليل لرصد مدى الالتزام بطبيعة البنية النصية وبالدلالات التي تولّدها مقتضياتها الداخلية. والجدير بالذكر هنا أن عنوان هذا الكتاب يستخدم لفظ الموضوعية لا للدلالة على خلاف ما هو "ذاتية" بل يرتبط فقط بمعنى "التيمة"، وهذا ما جعلنا نضع مصطلح *thématique* في ترجمة العنوان أعلاه.

2- في أصول النقد الموضوعاتي

أ- الموضوعاتية وحرية الناقد:

تعرضنا في هذا المدخل مشكلة أساسية قائمة في تحديد ما يُقصد بالمنهج الموضوعاتي *méthode thématique*؛ لأن هناك اختلافا كبيرا بين نقاد الأدب ومنظره في هذا المجال، فهم لا يتفقون على تسمية واحدة، خلافا لما هو حاصل بالنسبة للمناهج الأخرى. كما أنهم لا يتفقون أيضا على ممثلي هذا الاتجاه. وبعضهم يضم هذا المنهج إلى كل المناهج التي تعتمد التأويل *interprétation* أو التفسير *explication*. وهذا الأمر يجعل اختيار التسمية أعلاه موضع نقاش. لذا أردنا أن نبدأ بتوضيح هذا المشكل قبل أن نتقل إلى انجازات هذا النوع من النقد في مجال دراسة الرواية والشعر خصوصا عند نقاد الغرب، قبل أن نتقل في القسم الثاني لدراسة هذا المنهج في العالم العربي.

يقول "رولاند بارت" متحدثا عن وضعية النقد الفرنسي في منتصف هذا القرن: "عندنا في فرنسا⁽¹⁾ حاليا غمطان من النقد متوازيان: نقدٌ سنسميه جامعا من أجل التبسيط، وهو يُطبق أساسا منهجا وضعيا موروثا عن لانسون ونقدٌ تأويلي يختلف ممثلوه اختلافا شديدا عن بعضهم البعض، مادام الأمر يتعلق بنقاد من مثل: جان بول سارتر، وكاستون باشلار، ولويسيان غولدمان، وجورج بولي، وجان ستاروينسكي وجان بول ريبير ورونيه جرار وجان بيير ريشار. وهم يشتركون في أن مقارباتهم للتأويل الأدبي يمكن أن تتصل، قليلا أو كثيرا، ولكن بطريقة واعية في الغالب، بإحدى الإيديولوجيات الكبرى المعاصرة: الوجودية، الماركسية، التحليل النفسي، الظاهراتية. وهذا ما يجعلنا قادرين على تسمية هذا النقد بأنه: إيديولوجي"⁽²⁾.

إن "بارت" هنا يُقرب كثيرا بين المناهج التي بدت لجميع النقاد متباينة بحكم اهتمام كل منها بزاوية معينة من العمل الأدبي. وما يهمنا من كلامه هو جعله جملة من

* - المعروف أن النقد الموضوعاتي نشأ في فرنسا أساسا. ونجد له بعض الملامح في أمريكا. ومن مثليه جوزيف هوليس ميلر، ويول برونكوب، وفريد ماك إيوين. أنظر الإشارة إلى هذه الأسماء في إطار الكلام عن النقد الظاهري. في مقال ماجيلولا روبرت: التناول الظاهري للأدب نظريته ومنهجه. ترجمة عبد الفتاح الديدي. مجلة فصول. عدد: 3. 1981 ص: 191. الهامش رقم: 2.

²⁹ - R. Barthes. Essais critiques. Seuil 1964. P : 246

النقاد الذين اعتبروا وحدهم نقادا موضوعاتيين، من أمثال: جورج بولي، وجان ستاروبسكي، وجان بول سارتر، ورونيه جيرار، وجان بير ريشار، إلى جانب نقاد علم النفس وعلم الاجتماع. لأهم - وفق رأيه - يستندون إلى الاديولوجيا، بغض النظر عن نوعيتها. وهكذا نستعيد من رأي بارت هذا بأن النقاد الموضوعاتيين هم أيضا يحكمون إلى الرؤية الاديولوجية. غير أن هذا التصنيف الواسع النطاق من شأنه أن يزيد الإشكال المتعلق بمسألة التمييز بين المناهج تعقيدا، لأننا على عكس ما يذهب إليه "بارت" نريد أن نقيم الفروق لا أن ننظر إلى العام المشترك فحسب. ولعل التداخل الحاصل على الخصوص بين المنهج الموضوعاتي والمناهج الأخرى هو ما جعل "بارت" يغفل الفروق التي نبه بنفسه إلى وجودها ليراه يهتم فقط بما هو مشترك.

والواقع أن الناقد الموضوعاتي، بحكم توظيفه لكثير من خلاصات المناهج الأخرى يحاول دائما أن يفتل من التحديد. ويمكن القول بأن مبدأ الحرية الذي يتمتع به ممارس النقد الموضوعاتي critique thématique هو الشيء الوحيد الثابت في هذا المنهج. ومع ذلك فسنحاول أن نلتخص الخصائص التي سجلها رواده أو المهتمون بنظرية النقد عامة، مركزين على النقد الموضوعاتي المهتم بالرواية والشعر بشكل خاص.

إن مبدأ حرية الناقد في ممارسة التحليل الموضوعاتي للأعمال الأدبية هو الذي جعل أحد المهتمين بتاريخ النقد الفرنسي وهو روجي فايول R. Fayolle يلاحظ أن هذا المنهج يرتبط بممارسات علم النفس والتحليل النفسي إلى جانب الفلسفة الوجودية. ويرى أن كاستون باشلار²⁹ يفتد من أبرز رواد هذا المنهج³⁰، وأن علم الأفكار يزود الناقد الموضوعاتي بمادة عصبية في التحليل³¹، كما أن الموضوعات les thèmes تكون مقصودة في كل تحليل يسير في هذا الاتجاه، بحيث يكون شغل الناقد هو تبصير أفكار محددة خلال نتاج ميدع ما. وفي هذا الصدد يقول "فايول":

²⁹ - بعضهم يعتقد أن باشلار أثر فقط في النقد الموضوعاتيين. لنظر د. فزاد أبو منصور النقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا. دار الجدل، بيروت ط: 1. 1985. ص: 95.

³⁰ - Roger Fayolle ; la critique littéraire. A. Colin. 1964. p : 175 - 176

"إن جورج بولي، وجان بير ريشار، وستاروونسكي، وهم يقرأون أعمال الروائيين والشعراء يكشفون عن الموقع المهيمن الذي تحتله بعض "التيارات"³⁰، كما يكشفون عن القيمة الدلالية لبعض البنيات"³¹.

إن اعتبار الأدب مستودعا لشيء الأفكار التي تُكوّن صورةً لتجربة المبدع، هو أمر يحيل الأدب إلى عالم من القضايا التي تسمح للناقد بالتجوال في كل دروب المعرفة، مستفيدا من جميع الإمكانيات المتاحة، سواء كانت إمكانيات معرفية أم منهجية، لذلك قد يتحول النقد أحيانا إلى مجال لاستعراض المعرفة الذاتية للناقد³².

ب- بعض الأسس الفلسفية:

ويبدو من الضروري أن نتعرف - قبل العرض لبعض أشكال تطبيق هذا المنهج في نقد الرواية والشعر - إلى بعض الأسس الفلسفية التي يستند إليها هذا النقد، فقد كتب روبرت ماجليولا مقالا شديدا الأهمية في هذا المجال متحدئا عن النقد الموضوعاتي تحت اسم "التناول الظاهري للأدب"³³، فرأى أن تعددية الأسماء التي تُطلق على هذا المنهج هي مظهر من مظاهر أزمة تجديده، وستعرض لتسمياته الأخرى لاحقا. أما أهمية المقال المشار إليه فنكمن في محاولة تحديد الأصول الفلسفية التي يعتمد عليها أصحاب هذا الاتجاه النقدي، وهم كما يعدددهم "ماجليولا": جان بير ريشار، وجان روسيه، وجان ستاروونسكي، وإميل استيجر وجورج بولي وجاستون باشلار ثم رولاند بارت في مرحلته المبكرة. على أنه أضاف أسماء أخرى كجان بول سارتر ورومانو مجاردين³⁴.

* إننا نشعر بأن ترجمة كلمة thème بموضوع، وكلمة thématique بموضوعاتي لا تفي بكل الدلالة المطلوبة، ومع ذلك أترجأ في عنوان هذا الكتاب الاحتفاظ بصيغة المنهج الموضوعاتي لشيوعها. على أننا في التحليل، ضمن هذا الجانب النظري، نستعمل صيغة معربة فقط للكلمة، وهي "تيمية". علما بأن هناك من يستعمل في الترجمة كلمتي غرض وجذر مقابل thème. وهو ما سنراه لاحقا، بل هناك من يسمي النقد الموضوعاتي نقدا مداريا ينظر لترجمة كتاب نقد النقد ل: تودورف. منشورات الإنماء القومي. بيروت، ط: 1، 1986، ص: 129. وننظر أصل الكتاب بالفرنسية:

T. Todorov : critique de la critique (un roman d'apprentissage). Seuil, Paris, 1984.

³¹ - Ibid.....p : 175

³² - Ibid.....p : 176

وننظر أيضا الإشارة إلى الطابع الموسوعي للنقد الموضوعاتي في كتاب: ريمون لحان: مصطلح الألب الاتقادي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، ط: 2، 1984، ص: 313.

³³ روبرت ماجليولا: التناول الظاهري للأدب نظريته مناهجه. ترجمة عبد الفتاح الديدي مجلة فصول: العدد: 3، 1981 ص: 181 وما بعدها.

³⁴ المرجع السابق ص: 182_184_190.

ويعتبر ماجيلولا فلسفة ادموند هوسرل (1859-1938) الظاهرية خلفية نظرية تُسند أغلب المحاولات النقدية التي تسر في ما سماه "التناول الظاهري للأدب"، يضاف إليها

مجهود الفلاسفة الظاهريين الوجوديين من أمثال هيدجر، وجان بول سارتر⁽³⁵⁾. إن ظاهرية هوسرل جاءت في نظر ماجيلولا كرد فعل على الرعة المثالية والتجريبية معا، لأن المثالي يستبعد العالم الخارجي كمصدر للمعرفة والتجريبي يؤكد على الدور السلبي للوعي. أما هوسرل فيرى أن الوعي والعالم الخارجي يمثلان حقيقة ماثلة، وأن الوعي عندما يفكر في العالم يتجه إليه بصورة مباشرة تكون فيها الذات قاصدة، والشئ الخارجي مقصودا. لذلك يمكن التعرف إلى الحقيقة من خلال التعرف إلى الماهيات في الوعي⁽³⁶⁾.

هكذا فالتقد الموضوعاتي الذي يُخلصُ لرأي "هوسرل" يبقى مرتبطا بالعمل الإبداعي ومدركا للتجربة الماثلة فيه، أما النقد الموضوعاتي الذي يستفيد من البعد الميتافيزيقي الذي أضافه "هايدكر" وسارتر عند تأكيدهما على أهمية وراديكالية الوعي، فيستطيع أن يتحرر من قيد النص، ويستعين الناقد في هذه الحالة بمحده الثاقب أو باديولوجيته الخاصة⁽³⁷⁾.

والفكرة الأساسية التي يمكن استخلاصها من البعد الفلسفي للنقد الظاهري/ الموضوعاتي، سواء كان محايدا أو ميتافيزيقيا، هي أن الإبداع يمثل بشكل متطابق ووعي المبدع، وهذا لا يعني نفي الظاهرية للعمليات اللاواعية⁽³⁸⁾، التي تجرى أثناء تنظيم المدركات في الوعي، وهذه مفارقة ينبغي الانتباه إليها، لأنها تفسر لماذا لجأ النقاد الظاهريون أحيانا إلى التحليل النفسي وإلى أحلام اليقظة البدائية العميقة المترسة في الذات المبدعة. وهذا ما فعله "هاسلار". وقد استشهد "ماجيلولا" في هذا الصدد بقولة:

³⁵. المرجع السابق ص: 183.

³⁶. المرجع السابق ص: 183.

³⁷. المرجع السابق ص: 183.

* - انظر الإشارة إلى الجانب اللاوعي في عملية التنظيم عند هوسرل في كتاب: كولن ولسن: أصول الدافع الجنسي. ترجمة يوسف شرور، وسيمر كتاب. ط: 2. 1972. ص: 79.
ونظر أيضا الإشارة إلى تقريب هوسرل نفسه بين الطبيعة الوثوقية للكوجيتو الديكارتي، والطبيعة غير الوثوقية للوعي (أي ما يمكن اعتباره مظاهر اللاوعي) في كتاب:

Paul Ricoeur : le conflit des interprétations (essais d'Herménéutique) Seuil 1969. P :

ميرلو - بونيسي: "الكلام إسقاط عيني للشخص بأكمله"⁽³⁸⁾. وإذا نحن تأملنا تطبيقات المنهج الموضوعاني/ الظاهري نجد طغيان الإهتمام بالأفكار باعتبارها مظاهر للوعي عند الكتاب المدروسين. وقد يستفيد النقاد من علم النفس الظاهري، كما فعل "جان بير ريشار" بشكل خاص⁽³⁹⁾. وفي إطار إثبات ماجيلول استفادة هذا المنهج من التحليل النفسي نراه يسجل في نفس الوقت تناقض الموضوعانية في هذا مع المبدأ الأساسي الذي بُنيت عليه، وهو الوعي وليس اللاوعي. فهل كانت تلك الاستفادة من اللاوعي تحدث اضطراباً عندما يُصادف الناقد الموضوعاني عالماً شائكاً من الصور الرموز⁽⁴⁰⁾، علماً بأن هذا "المنهج" يستفيد أيضاً من الحُدس البركسوني ومن الصور البدائية عند كاستون باشلار⁽⁴¹⁾ كلما تمت مصادفة الرموز وحالات الغموض في الأعمال المدروسة.

ويتبين لنا إذن أن النقد الموضوعاني لا تنحصر خلفيته الفلسفية في إطار نظرية هوسرل الصارمة، رغم أنه ينطلق ميدانياً من معطياتها، إنه يفتح جميع الأفاق الممكنة من أجل تفسير الإبداع. وتتجلى لنا حيلة النقاد في التعامل مع المنهج الموضوعاني من خلال ما كتبه جان لوى كاهنيس، وهو بصدد الكلام عن الموقع الذي يحتله بين النقد النفسي ونقد باشلار، إذ يقول: "عندما يُستخدم النقد الموضوعاني مفاهيم فرويدية، كما فعل جان ستاروبنكي في مؤلفه الرئيسي عن جان جاك روسو، فإنه لا يحرص ذاته في دراسة نفسانية للعمل، فستاروبنكي، قيل كل شيء، يهدف إلى استخراج فلسفة روسو الضمنية انطلاقاً من الاختيارات الوجودية للمبدع نفسه. ولا يتدخل التحليل النفسي إذن إلا بصورة محدودة لتفسير صور الرغبة *désir*. فهو نقطة انطلاق يتم تصحيحها على الدوام أثناء التكوين الفلسفي لتتاج روسو. وإجمالاً فإن التفسير النفسي أو على الأصح المعطيات النفسية يتدخلها في هذا النقد تمازج شديد الاختلاف: كيف استطاع روسو أن ينظم مصوره الأدبي؟ وماذا يعني الأدب بالنسبة له؟"⁽⁴²⁾.

³⁸ - المرجع السابق ص: 186.

³⁹ - المرجع السابق ص: 187.

⁴⁰ - المرجع السابق ص: 186.

^{*} - من المعروف أن كاستون باشلار قد استفاد من فرويد كما استفاد على السواء من علم النفس الظاهري. انظر تحليل بعض جوانب هذه الاستفادة عند د. فزاد أبو منصور في كتابه: النقد البنيوي الحديث بين لينان وأوروبا. دار الجيل بيروت ط: 1. 1985. ص: 94.

⁴¹ - Jean Louis Cabanes : critique littéraire et sciences humaines. Privat éditeur. 1974. P : 66-67.

جـ - افتتاح النقد الموضوعاتي على المناهج:

إن رواد هذا الاتجاه النقدي لا يخفون مسألة افتتاح ممارساتهم النقدية على كل المناهج. ومن خلال أقوال جان بيير ريشار يمكننا أن نمثل مزيداً من الوضوح عن هذا النقد، حتى ولو كان ذلك في إطار المواجهة بين حصر المنهج وجعله مفتوحاً في نفس الوقت، وهو ما نلاحظه من خلال أقوال "جان بيير ريشار" التالية:

"... الفضل كلمة جذر لأنها اللمعة أو الخلية الرحية الأولى للموضوع، من حيث أن الفروع الموضوعاتية تنشق من الجذر بطريقة تواليدية أو وفقاً لنسق تصادمي تجاوزي"⁽⁴⁰⁾

"... الجندريون لا يخفون العلاقة بين علم النفس والنقد الأدبي، ومن الضروري أن تنحصر (العلاقة) في التأثيرات التي تمارسها الكتابة على نفسية القارئ وليس فقط على شرح شخصية الكاتب من خلالها"⁽⁴²⁾.

"... نحن نتجنب التحليل النفسي الفرويدية، ونحاذر النقد التاريخي الاجتماعي. وحتى النقد الجندري critique radienal ليس "غيث" مفضلاً. إننا نستعين بكل هذه الممارسات العلمية لالتقاط البضئ الأساسي للنص الذي نعتبره واقعاً حياً"⁽⁴³⁾.

ويذهب جان بيير ريشار بعيداً إلى تأكيد استفادة النقد الموضوعاتي من الجنيوية والتحليل النفسي والوعي الشكلية. وفي نفس الوقت يؤكد على استخدام الناقد الموضوعاتي التحسس intuition⁽⁴⁴⁾ وينفي أن يكون الناقد خاضعاً لإيديولوجية معينة، على خلاف ما رأينا عند رولاند بارت. يقول بيير ريشار: " يبدو النقد الجندري تجاوزاً في النص، وليس إلقاء نظرة أو صياغة موقف"⁽⁴⁵⁾.

ولا يقف استيعاب النقد الموضوعاتي لشق التأثيرات الواردة من مناهج أخرى عند هذه الحدود، فقد يستوعب معالجة أسطورية أو دينية. ويفسر جان بيير ريشار لجوء بعض

* - انظر الحوار المنشور مع هذا الباحث في كتاب د. فزاد أبو منصور في كتابه: النقد البنيوي الحديث بين ليهان وأوربا (مرجع مذكور). ص: 188-189. ويستعمل أبو منصور نفسه تسميتي: الموضوعاتيين والجندريين للإشارة إلى أصحاب النقد التيميائي، وهو يستند في ذلك دائماً إلى رأي جان بيير ريشار الذي ويختار الجندر كما رأينا خلية رحمة للموضوع. انظر نفس الصفحة من المرجع المذكور.

⁴⁰ - المرجع السابق ص: 196.

⁴¹ - المرجع السابق ص: 197.

⁴² - المرجع السابق ص: 193.

⁴³ - المرجع السابق ص: 194.

النقاد الموضوعاتيين مثل جان ستاروبنسكي إلى نزعة صوفية مفرقة، بضرورة ■ علاقة بطبيعة النص المدرّس؛ فإذا اتجه الناقد الموضوعاتي نحو وجهة صوفية، فليس إلا لأن العمل المدرّس يفرض ذلك⁴⁶.

ولاشك أن فؤاد أبر منصور في دراسته لهذا الاتجاه الموضوعاتي اعتمد على مثل هذه الأقوال، فأفرد قسما خاصا عن النقد الأسطوري والديني الذي مارسه يار برونيل P. brunel مستفيدا من بول كلوديل⁴⁷ P. Claudel.

وعندما يتحدث جان ستاروبنسكي عن الممارسة النقدية كما يتصورها، لا يستبعد أبدا كل ما يحيط بالعمل الأدبي مما يمكن أن يقدم للناقد وسيلة للإلقاء الضوء على العمل المدرّس، ويشدد خاصة على مبدأ الحرية في التعامل مع الموضوع فيقول: "وإذا كان لنا في نهاية المطاف أن نحدد المثل الأعلى للنقد، قلنا إنه مركب من الدقة المنهجية (المرتبطة بالتقنيات ووسائلها المُحققة) ومن التحرر التأملي (الذي يجعل المرء طليقا حيال كل قيد منهجي)"⁴⁸. وهو يؤكد على مبدأ الحرية ثلاث مرات في مقدمة كتابه: "النقد والأدب" إما في شكل ضرورة ممارسة الناقد لحرية التفكير liberté de penser، أو في شكل اعتبار هذه الحرية حلقة ثالثة أساسية في أي عمل نقدي⁴⁹.

إن استعداد المنهج الموضوعاتي لتقبل كل جهود المناهج النقدية المعروفة، بقدر ما يذخّر التميز الذي رأيناه منذ البداية عند رولاند بارت بين النقد الجامعي اللانسوني والمناهج الأدبولوجية ومن ضمنها النقد الموضوعاتي، فإنه يشير إلى إمكانية إدماج بعض المناهج التي تحدث عنها منظرو النقد الأنكلوسكسوني ضمن الممارسة الموضوعاتية. فقد تعرض ديفيد ديتشس إلى ما سماه بـ نقد القرائن الحضارية الذي تلمس فيه معظم الخصائص المميزة للنقد الموضوعاتي وأهمها الطموح نحو الموسوعية، وقد صرح هذا بالنصواته، مع مناهج مماثلة، تحت لواء الموضوعاتية. وفي بعض المقاييس التي وضعها الناقد الإنجليزي ماثيو آرنولد نجد أفكارا تكاد تتطابق مع آراء ستاروبنسكي التي

⁴⁶ - المرجع السابق ص: 197.

⁴⁷ - المرجع السابق ص: 201.

⁴⁸ - جان ستاروبنسكي: النقد والأدب، ترجمة د. بدر القاسم. مراجعة الطوان السقسي، منشورات وزارة

الثقافة والإرشاد القومي، دمشق 1976.

⁴⁹ - المرجع السابق... ص: 23.

رأيها قبل قليل. ويكفي أن نقابل بين ما قاله الناقدان معا، حتى تبين العلاقة القائمة بين
الصورتين: يقول "ماثيو أرنولد": "إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي فعليه أن يحسب
حسابا للموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله" (50).

ويعتقد جان ستاريسكي بضرورة النظر إلى العمل الأدبي كأنه عالم قائم بمحد
ذاته: "... لا أستطيع أن أفهم أن الأثر الأدبي جزء من عالم أوسع منه، وأنه يملئ وجوده
عليّ. يازاء أعمال أدبية أخرى وحقائق ومؤسّسات مغايرة لا تمت إلى الأدب بصلة" (51).

هكذا يبدو أن نقد القرائن الحضارية ينظر إلى ما يحيط بالأدب كعالم زاهر
يمكن أن يمدّه بضوء كاشف بالنسبة للعملية النقدية. وما يوحد بين الاتجاه الموضوعاتي،
وهذا النقد هو النظر إلى الموقف الحضاري أو العالم الواسع المحيط بالأدب باعتباره مادة
مساعدة وليس رؤية إيديولوجية *vision idéologique*، حتى أنه ليبدو لنا أن تصنيف
بارت للنقد الموضوعاتي ضمن المناهج الإيديولوجية أمر قابل للنقاش (52) على الأقل
بالنسبة لبعض الممارسات التي تنتمي لهذا الاتجاه.

إن المسألة لا تكف عند هذا الحد فيما يتعلق بالأوضاع الموجودة بين غطي النقد
السابقين، هــ ماثيو أرنولد أيضا حريص على مبدأ الحرية في الممارسة النقدية، وهو ما عبر
عن أحيانا "بطلاقة الفكر" *affabilité de la pensée* (52)، وحرية الفكر أحيانا
أخرى، وهو يقول في معرض انتقاده لنقاد الأدب الإيديولوجيين:

"... ما هي آفة النقد اليوم في البلاد؟ هي تلك الإعتبارات العملية التي تشبث به
ونحنه، فهو يقدم مصالح أجنبية عليه. [نحدا في الترجمة] والصحف النقدية لدينا هي
صحف ناس وأحزاب ذوي أهداف عملية، وهم يضعون هذه الغايات العملية في المقام
الأول وحرية الفكر في المقام الثاني، وكل ما يحتاجون إليه هو ذلك القسط من حرية الفكر
الذي يكفي في تحقيق تلك الغايات العملية" (53).

أما عن علاقة النقد الموضوعاتي بالفلسفة، فقد أشرنا إلى رأي روجيه فايول في هذا
الموضوع، وقد تبين لنا بوضوح أن علاقة هذا المنهج بالفلسفة الوجودية على الأخص

50 - ديفيد ديتشس. مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم دار صاندر. بيروت
نوبوروك. 1967 من: 584.

51 - ستاريسكي: النقد والأدب. ص: 16.

52 - وهذا على كل حال مظهر من مظاهر الاختلاف بين حول طبيعة النقد الموضوعاتي.

53 - ديفيد ديتشس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ص: 584.

كانت متينة، إلى حد أن بعض الدارسين اعتبروا جان بول سارتر واحدا من النقاد الموضوعائين، رغم أنه أسس نمطه النقدي الوجودي المتميز. وهذا يعني أن الموضوعائية تمتلك راحة صدر، وهي لذلك مستعدة دائما لنظم اتجاهات ونظريات كبرى في الأدب، إنما تيار نقدي حاضن لنشئ التيارات المنهجية بامتياز.

ويدور لنا أن ما دعاه "ستاتلي هاينز" بـ "النقد المثالي" ⁽³⁾ critique idéaliste بعد شكلا قريبا جدا من الموضوعائية، لأن مبدأ حرية التجوال والتأليف بين المناهج هو أيضا أساس تصور هذا الاتجاه، ويرى هاينز أن هذا النقد يستطيع أن يأخذ من كل المناهج جوانبها الإيجابية ويترك سقطاتها ⁽⁴⁾.

د- الموضوعائية والتصنيف المقولاتي schématisation catégorique:

لعل "نقد الأفكار" ⁽⁵⁾ الذي تحدث عنه "وليك وواين" هو شكل من أشكال النقد الفلسفي الذي يقترب كثيرا من الموضوعائية. والمثال الذي قدمناه من نقد الكاتب الألماني رودولف غير؛ وهو نقد يعتمد على موضوعات تُشكل منطلق التحليل يدعوها "مشكلات" problèmes وهي تلقي بوضوح مع مفهوم "التيمة" thème في الموضوعائية: فكل مشكلة تمثل تيمة يُنطلق منها الناقد لدراسة أعمال أدبية. ويصنف "غير" هذه المشكلات كما يلي:

"مشكلة المصير": ويعني بها الصلة بين الحرية والضرورة، والروح والطبيعة.

المشكلة الدينية، بما فيها تفسير ظاهرة المسيح، الموقف والحظية والخالص.

مشكلة الطبيعة، وتشمل مسائل مثل الشعور نحو الطبيعة، ومسائل أيضا مثل الخرافة والسحر. وهناك مجموعة أخرى من المشكلات يدعوها "غير" مشكلة الإنسان. وبها تتعلق مسائل عن مفهوم الإنسان، وأيضا عن صلة الإنسان بالموت ومفهوم الإنسان

³ - يقصد هنا بالمثالي: (النموذجي)، وليس المعنى الفلسفي للكلمة.

⁴ - ستاتلي هاينز: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ترجمة د. إحسان عباس دار الثقافة - بيروت ج: 2 ط: 3. 1978. ص: 245.

⁵ - يستفيد نقد الأفكار بالضرورة من تاريخ الأفكار، والمشكلة الأساسية لهذا التاريخ هي تتبع تيمات معينة ورصد التطورات الحاصلة فيها. وانظر الكتاب الجامعي الصادر تحت إشراف جورج بولم Georges Poulet: chemins actuels de la critique. 10/18. 1973. p. 292. ويصنف Poulet إشكاليات: سوسولوجيا الأدب، ترجمة وتمهيد أمال انطوان عرموني. عويدات. بيروت ط: 1. 1978. ص: 33. وفيه إشارة واضحة إلى تأثير تاريخ الأفكار في النقد الأدبي الذي يسعى إلى فهم الوقائع الأدبية.

عن الحب، وانعرا هناك مجموعة من المشكلات تدور حول المجتمع والأسرة والدولة.
(56)

و يجب أن ندرس اتجاهات الكتاب حسب صلتهم بهذه المشكلات.
ولا يجب عن الذهن أن مثل هذه التقييمات الموضوعية قد اعتمدت في أكثر الدراسات الموضوعية، غير أنها لم تخضع لنفس النسق بل اتخذت أنساقا شديدة التباين؛ ذلك أن كل ناقد يختار صيغة موضوعية مكونة من عدد من التيمات أو من تيمة واحدة رئيسية تنفرع عنها تيمات أخرى ثم يبدأ في معالجة كل واحدة منها مقارنا بينها ومتوسعا في شرح أبعادها المدلولة. فقد استخدم باشلار كما هو معروف الصيغة الموضوعية التي اعتمدها أرسطو في تفسير مكونات الطبيعة وهي: الماء، والأرض، والنار، والهواء. ومضى على هذا التقسيم العام يختار استجابة الأدباء لكل عنصر في أعمالهم الإبداعية مُعتمدا على تحليل الصور الشعرية الدالة عليه وذلك في كتابه "شعرية الفضاء" *poétique de l'espace* (57).

وتحل فكرة فعالية الصورة في التناج الشعري عند غاستون باشلار مركزا مهما، فالناقد تبعاً لذلك ينبغي أن يتحدد دوره في التفاعل مع سلسلة الصور التي تنظم العمل الشعري. وترجع الأهمية المركزية التي تحتلها الصورة إلى علاقتها مع انعطاف الحياة البدائية للإنسان (*modes de vie primitive de l'homme*) إنما تعكس صدى هذا العمق التاريخي وتعتك في نفس الوقت خاصية الخلود. هذا ما يجعلها قائمة في الأعماق في شكل أحلام يقظة أو استيهامات لاشعورية تعود بنا إلى الماضي البعيد حيث كانت تتحدد العلاقة الطبيعة الأولى بين الإنسان وأشياء العالم الأساسية: (الماء، الأرض، النار، الهواء). وحتى وإن كانت الصور في الشعر ابتكارا مستحدثا فهي تعكس بالضرورة صدى الصور البدائية لعلاقة الإنسان بهذه العناصر (58).

وما يلاحظ بصدد النقد الموضوعي الباشلاري هو أنه، من المُعذر أن تُستوعب جميع تلك الدلالات المتعددة والقيم الجمالية التي تحتضنها تلك الصور الشعرية ذات الطبيعة الدالية. ولن يكون في إمكان الناقد أن يرقى إلى هذا الطموح إلا إذا سلك طريق

56. أوستين ولرين ورونيه وليش: "نظرية الأدب" ترجمة محي الدين صبحي. مطبعة خالد الطرابشي، 1972 من: 148.

57. القدر: 67-68: p. Jean Louis Cabanes : critique littéraire et sciences humaines و انظر مجددا أيضا: 303-304: p. 10/18/1973. Direction Georges Poulet les chemins actuels de la critique. 304.

58 - Critique littéraire et sciences humaines. p: 68.

ما أطلق عليه بـ "التحليل الاستثنائي" analyse exceptionnelle الذي يعتمد فيه أيضا على لغة شعرية شفاقة في دراسة النص. وهذا ما جعل الباحث ج.ل. كابانيس يبدو متحفظا من نقد يُحوّل عمله إلى تحليل للشعر بشعر آخر:

"... نحن نعرف باحتراسا تجاه الرعة البشارية، لغموض مصطلحاتها؛ فالقول بأحلام اليقظة اللاواعية، والاستناد إلى النموذج المثالي archetype لبونج Jung⁽⁵⁹⁾ بقدر ما هما وسيلتان لإعطاء الخطوة للإشراق الشعري، هما أيضا وسيلتان للخلط النقدي"⁽⁵⁹⁾.

لقد كان كتاب باشلار الأول: *نفسانية الماء* La psychanalyse du feu مثيرا عن فكرة إمكانية التوصل إلى معرفة موضوعية بالشباط الذاتي، سواء لدى العالم الفيزيائي أو الطبيب أو المبدع، فهؤلاء كلهم ينطلقون من نفس الصور ويتجهون إلى نفس الوجهة⁽⁶⁰⁾، غير أن "موضوعانية" النقد الأدبي في هذا الكتاب الأول، تبقى مفقودة لأدوات إجرائية ملموسة ما دام حلس الناقد يتدخل دائما بشكل حاسم. وإذا ما كانت محاولة باشلار تستند في هذا إلى مسألة اكتشاف أنساق الاستعارات وما تخفيه وراءها من دلالات عميقة في أغوار الطبيعة الإنسانية، فإن العملية النقدية تكون دائما معرضة لأفة الغموض بسبب ما تنضح به من الصور التخيلية، لأنها تحولت بدورها إلى إبداع شعري. ويؤيد جان إيف تاديي ما لاحظته كابانيس بخصوص فقدان مفهوم الصورة عند باشلار. لأي وضوح نظري، ■ يتعذر ■ الفهم التام لركائز المنهج الذي اتبعه في مجموع أعماله. فقد لاحظ تاديي ما يلي قائلا:

" يجب أن نفهم جيدا بأن الصورة بالنسبة لباشلار ليست صورة بلاغية ولا هي جزئيات النص، إنما "قيمة كلية" thème globale. وهي تستدعي تصانيف الانطباعات الأكثر تنوعا، الانطباعات الآتية من مختلف الاتجاهات. وهي ليست أبدا تأليفا "لأجزاء واقعية مُدرّكة أو لذكريات الواقع المعيش"، كما هو الحال بالنسبة لشفاقة أو نقد والفيين. والفنان البشاري ليس هو الإنسان الذي قام بالملاحظة على أحسن وجه ولكنه ذلك

* - لمعرفة تصور بونج فيما يخص النموذج المثالي للشعور الجمعي يمكن الرجوع إلى كتاب: Frieda

Fordham: Introduction à la psychologie de Jung, Imago, Paris 1980 pp:49-74

⁵⁹ - Ibid.p: ■

⁶⁰ - Jean Yves Tadié : La critique littéraire au XX^e siècle, BELFOND, 1987.p:108

الذي حلم بصورة جيدة. وإن الصورة هي أثر وظيفة اللاواعي في النص. إنها تسبق الإدراك perception، بما أنها تصعد لنموذج مثالي وليس "إعادة إنتاج للواقع" (61). وعلى هذا الأساس يتخذ التحليل البشلاوي طابعا شعريا، لأنه يريد أن يصف معطيات صور مثالية تقوم عليها الكتابات الشعرية، وأهمها: أحلام اليقظة rêveries. مثلما ولستني حلم اليقظة معطى مثاليا لأنه يتخذ لدى باشلار دلالة تتجاوز الواقعي، مثلما تتجاوز اللمس النصي. وأحلام اليقظة تبقى دائما مجانية لسرد حياة خاصة أو لتأمل معرلي في تاريخ الشخصية، إنها إعادة للحظات لم يكن الإنسان قادرا على التعبير عنها إلا أثناء الحلم الطفولي rêve enfantin. وبالنظر إلى هذا المعطى الذاتي، يمكن طرح السؤال التالي: هل كان باشلار حقا يحلل الشعر ويتحدث عن حقائقه أم كان يقوم بعملية تزييف ذاتية محملة بشعر على الشعر؟

هكذا، لا يمكن أن نرصد تجليات أحلام اليقظة في الشعر عند باشلار إلا بلغة شعرية ماثلة، حيث تتحول [] الواصفة إلى آلية إبداعية جديدة. نلاحظ هذا على مستوى النص، لحيثما يعالج علاقة أحلام اليقظة في الإبداع بالحياة الطفولية نجدّه يستخدم خطابا من الصنف الموالي:

"... غير أن حلم اليقظة لا يُحكى، أو في أقل تقدير هناك بعض أحلام اليقظة العميقة. أحلام تساعدنا على الفوص عميقا عميقا في ذواتنا إلى الحد الذي نحررنا من تاريخنا. إنها نحررنا من أسماننا، وهي تُحوّل وحدتنا الحاضرة إلى تلك الوحدة الأولى. وهذه الوحدة الأولى، وحدة الطفل، تترك في كثير من النفوس علامات لا تمحي" (62).

ويقدم لنا باشلار في كتابه "شاعرية حلم اليقظة" أمثلة كثيرة من الصور الشعرية التي تسوحي العالم الطفولي عن طريق تداعي الأحلام association des rêves. ومن أمثلة ذلك المقاطع الشعرية الآتية:

• يتحدث الشاعر ألآن بوسكيه عن الصورة الطفولية التي يختزنها في ذاكرته ليقول (63):

بكلمة حساسة، سأقولُ الذي كأنه طفولي
كان القمرُ الأحمرُ قد أُخرجَ من عُشه في أعماق الغابة.

61 - Ibid...p: 110

62 - Gaston Bachelard : La poétique de la reverie. P.U.F. 6^e édition 1974.p: 84.

63 - Ibid ...p: 85

أما الشاعر شارل بلينسنه فيقول في نفس الموضوع⁽⁶⁴⁾:

آه ! خشي أن أكون راضيا.

فها أنتِ ذي يا طفولتي

بكامل الحياة وكامل الحضور

قبة زرقاء في زجاج

شجرة من أوراق وتلج

وجدولا يسيل. فآين أمضي؟

وبتركيز باشلار على الصور الطفولية وعلى دلالتها المتحررة من التاريخ والذاكرة، يجعلها ترفل إلى مستوى السبع الخيالي الذي لا يخضع أبدا لقوانين الاسترجاع والإعادة المألوفة لواقع الحياة الماضية. لأن استعادة الماضي عن طريق الصور هي بناء خيال جديد فوق خيال عتيق، ولا يفعل باشلار شيئا آخر سوى أنه يلمنقظ النماذج الشعرية التي لها دلالة قوية على مقاصده فيما يخص علاقة الصور بملم البقطة وبالخيال الطفولي:

وفي هذا الصدد يرى في القطع التالي للشاعر "لانسون هويدبور" حولة من الصور آتية من أعماق الطفولة ولكنها مع ذلك ليست ذكريات بل هي نوع من الخيال imagination⁽⁶⁵⁾.

من طفولتي تولدت طفولة مشتعلة، كجُرعة من كحول

كنتُ أجلسُ في دُروب الليل

واسمُحُ حديث النجوم

وكلام الشجر

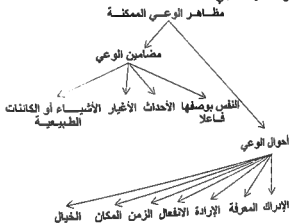
والآن ها هي ذي لا مبالاةٍ تُفجِّعُ مساءً رُوحِي.

وفي اعتقاد باشلار أن أحلام البقطة التي تُرجعنا إلى المراحل الطفولية، لها من العمق ما يجعلها تتجاوز حياة الطفولة نفسها لتحيلنا إلى طفولة الإنسان في الكون، لقوة تأثير الذكريات الطفولية لا يُفسرها تاريخ الطفولة الفردية وحده، إنها قوة كامنة في طبيعة علاقة الإنسان بالكون. وهي لذلك نموذج مثالي archetype ضارب بمجذوره في تاريخ الوجود. وباشلار يعتقد أن الطفولة هي نوع من الماء الذي هو في نفس الوقت نار تتحول

⁶⁴ - Ibid ...p : 86

⁶⁵ - Ibid.....p : 88

إلى نور، وهذا هو السر الذي يجعل أحلامنا يفتتتا بالطفولة تعيد إلى الحياة كُـلَّ العلاقات الأصلية للإنسان بالكون، فنعيشها من جديد⁽⁶⁶⁾. بهذه الطريقة تقوم في النقد الموضوعاتي لغة شعرية أخرى تحتاج هي بدورها إلى تحليل نقدي أكثر ميلا إلى العقلانية. وما دنا نتحدث عن صيغ التيمات المستخدمة في ممارسة النقد الموضوعاتي، نشير هنا إلى خلاصة التصنيف المقولاتي schématisation catégorique الذي استخدمه جان بيير ريشار، وشرحه ماجيلولا معتبرا أن أهم المقولات التي تشكل محورا يدور عليه النقد الظاهري/ الموضوعاتي عند ريشار تنحصر في نوعين هما: أحوال الوعي états de conscience ومضامين الوعي contenus de conscience. وتتضمن أحوال الوعي: المعرفة 'savoir'، الإرادة 'volonté'، الانفعال 'passion'، الإدراك 'perception'، الزمن 'temps' والمكان 'espace' والخيال 'imagination'. وتتخلص مضامين الوعي في العالم بكل ما يتضمن: غير الذات أي الناس الأعيان (autres) والأحداث (=انجرافات) والأشياء والكائنات الأخرى أو ما يسمى (غير الوحدات الإنسانية)، ويضاف إلى ذلك "الفس" بوصفها مضمون الفعل القصدي عند الشخص⁽⁶⁷⁾. هذه الصيغة الموضوعاتية تبدو محيطية بكل القضايا التي يمكن أن يتناولها عمل أدبي ما، ويمكن تبسيطها كما يلي:



⁶⁶ -Ibid.....p :107

⁶⁷ - ماجيلولا: التناول الظاهري للأدب: ص 185 - 186.

ولقد تم استثمار هذه الصيغ وأمثالها في الدراسات المباشرة للأعمال الأدبية، ويهمنها منها التطبيقات التي أجريت على فني الشعر والرواية.

بخصوص دراسة جان بيير ريشار الموضوعاتية للشعر والنثر الفني، تمثل الأبحاث الأربعة التي يتضمنها كتابه **الشعر والعمق Poésie et profondeur** تمة الأبحاث التي نشرها سنة 1954 في كتابه: "الأدب والإحساس". أما الطريقة التي اتبعها في كتاب: "الشعر والعمق"، حيث تناول الأعمال الشعرية لثلاثة شعراء، هم بودلير وفولن ورامبو ونرفال فلتختص فيما يلي:

- محاولة الفهم والتعاطف مع الإنتاج الشعري من خلال اللحظة الأولى للإبداع، تلك التي يُولد فيها النتاج من الصمت الذي سبقه، إذ يتجسد من خلال تجربة إنسانية فيصبح الكاتب قادراً على إدراك ذاته ولمسها بل وبناءها عن طريق اتصال فيزيائي *contacte physiologique* مع إبداعه. هذه اللحظة هي وحدها التي يتخذ فيها العالم بالنسبة للمبدع معنى من العاني. واللغة تُلعب في هذا كله دور محاكاة العالم ومعالجة قضاياها بطريقة ملموسة⁽⁶⁸⁾.

- محاولة رسم واكتشاف ووصف المقصدية *intentionnalité* الأساسية لخلاء الأدباء الأربعة، أي وصف مشروعهم المهيمن على مغامرهم، وذلك من خلال ما سماه ريشار الإحساس الخالص *sensation pure*، حيث تبدو الصورة في لحظة ميلادها الأولى. ويستفيد الناقد هنا مباشرة من باشلار عندما يرى بأن الإحساس الخالص له علاقة وثيقة بحلم اللحظة⁽⁶⁹⁾.

- محاولة فهم العلاقات المسؤولة عن الانسجام الداخلي في الأعمال الإبداعية الشعرية التي لها قيمة عالية (ومنها بالطبع هذه الأعمال الشعرية التي اختارها)⁽⁷⁰⁾.

ويعترف جان بيير ريشار في مقدمة كتابه، بأن قراءته لا يمكن أن تنتهي إلى فهم تام للأعمال المدروسة. فكل قراءة — في نظره — ليست سوى محاولة ممكنة، مثلها في ذلك مثل جميع القراءات الأخرى. وإن كنا نراه يعتبر الإبداع الناجح هو ذلك الذي يسمح بتعدد القراءات ما دام مفتوحاً على كل الريح والصدف، وقابل في الآن ذاته

⁶⁸ - Jean Pierre Richard : *Poésie et Profondeur*. Points. 1976.p : 9

⁶⁹ - *Ibid*.....p : 10

⁷⁰ - *Ibid*.....p : 10

للإعتراف في جميع الاتجاهات⁽⁷¹⁾. ويظهر أن جان بيير ريشار قد عثر على التيمة الأساسية التي كانت توجد خلف الإبداع الشعري لدى أولئك الشعراء، وهي تيمة العمق profundeur. يقول:

"الكانن بالنسبة لهم ضائع بصورة كبيرة في حالات من الوحدة العميقة، ومن قرار هذا العمق يتمظهر الكائن للحس وللوعي، إذن فالعمق هو الذي يعلق الأمر عندهم بفزوه والتجواب فيه وتدجينه"⁽⁷²⁾.

ويتجلى في رأي ريشار غزو العمق عند بودلير مثلاً، من خلال نزعتة السادية sadisme التي عبر عنها في شعره. فمن أجل الوصول إلى عمق حقيقة المرأة يتحول إلى شخص عدواني⁽⁷³⁾:

ظننت أنني كنت استشق عبر دمك

أو في قوله:

إن رغبتي الممتلئة بالأمل

حول ذنبك المالح المنثور

كسقية تأخذ عرض البحر⁽⁷⁴⁾.

والشاعر بودلير أيضاً يمتص من الألم دموعاً يروي بها صحراءه. ولكي يفعل ذلك

عليه أن يتقمص صورة الجلاد:

سأضرب دونما غضب

ولا حقد، كجلاد،

كضرب موسى للحجر

ومن جفئك ألجر الحياة العذاب

كما أروي بها صحرائي⁽⁷⁵⁾.

ويمكننا أن نلاحظ أن النقد الموضوعاتي، سواء ذلك الذي رأيناه لدى باشلار أم لدى جان بيير ريشار لا يكاد يلتفت إلى الجوانب التقنية في تحليل الأعمال الشعرية، فهو نقد مأخوذ بالمعاني العميقة وباشتغال تلوينات الدلالة في الشعر. وقد أمكننا الوقوف على

⁷¹ - Ibid.....p : 10

⁷² - Ibid.....p : 10 - 11

⁷³ - Ibid.....p : 121

⁷⁴ - Ibid.....p : 122

⁷⁵ - Ibid.....p : 122 - 123

الكيفية التي يتقل بها هذان الناقدان عبر معاني الدواوين الشعرية متبعين جميع الدلالات المتناسلة في النصوص، مأخوذين بالإيحاءات الشعرية *poétiques connotations* أن تحولت لفتهما معا إلى كلام شعري آخر، وهذه الخاصية تتميز بما لغة باشلار بشكل أقوى، حتى إننا نستطيع القول بأن ممارستهما كانت نقدا شعريا بامتياز، لأنها نابعة من معاناة جديدة لمعاني النصوص الشعرية التي يُحلّلاها.

ولا تكاد تختلف دراسة جان بيير ريشار للأعمال الروائية عن دراسته للشعر، فهو دائما يبحث عن التيمات المتحركة في شاعرية الإبداع الروائي والكامنة في الدلالات لا في النغيمات. وقد فحص في كتابه "الأدب والإحساس" المشاعر العاطفية والحياة والحزن والفرح عند ستاندارل ثم الرغبة والنشوة والحياة عند فلوبيير⁽⁷⁶⁾.

ولا يكفي جان بيير ريشار بالبحث في مستوى محتويات الشعور أو الوعي بل يبحث - كما يلاحظ "فايول" - عن معنى صاذج naïf وضمني، عن لغة تحتية تناسب ما يحلوه اللاشعور عندما يكون بصدد بناء وتنظيم الأفكار من بدايتها. إنه لا يهتم كثيرا بمحتوى الوعي، ولكن بجوهر هذا المحتوى⁽⁷⁷⁾.

وفي هذا الإطار يوضح في مقدمة دراسته لأعمال مارسيل بروست أنه سيتناول موضوع الرغبة باعتباره مفتاحا أساسيا لفهم رواياته، دون إغفال الحقول الثلاثة الأساسية التي تلحم بها الرغبة عند بروست، وهي: المادة والمعنى والشكل⁽⁷⁸⁾.

ويلتقي بحث جان بيير ريشار عن المعاني الساذجة مع بعض تصوراته لطبيعة الأدب، إذ يرى في الأدب تعبيرا عن الاختبارات والتصورات القسرية ومجمل القضايا التي تحتل مركزا عميقا بالنسبة لوجود الشخصية⁽⁷⁹⁾. ولذلك توصلت دراسته عن ستاندارل إلى حضور دائم وخفي لخاخ القسوة أو الحنان عند هذا المبدع⁽⁸⁰⁾.

أما جورج بولي G. Poulet فتركيزه أيضا على الدلالات الضمنية، أي على جوهر محتوى الوعي (وهو شيء ممتد إلى حدود اللاوعي) يقترب من الدراسة الرمزية symbolique التي تفرض ضرورتها تأملات هوسرل، فالأنماط التجريبية modes

⁷⁶ - المرجع السابق... ص: 189.

⁷⁷ - R. Fayolle : la critique littéraire. p : 176

⁷⁸ - J.P. Richard : Proust III ■ monde sensible. Seuil 1954.p : 13

⁷⁹ - J.P. Richard : Littérature et sensation. Seuil 1954.p : 13

⁸⁰ - Ibid.....p : 17

expérimentales⁽⁸¹⁾ التي تنشأ عن تصورات الأشياء في الذهن نجد تعبيرها من خلال الرموز اللغوية بشكل حتمي⁽⁸²⁾. غير أن "جورج بولي" لا يتحدث عن الترميز اللغوي البسيط بل يلفظ عددا من التيمات الدلالية التي تُكوّن المظهر السطحي aspect superficiel في العمل الأدبي، فيؤوها إلى دلالة رمزية مستهدفة في العمق. ومثل ذلك ما لعله بالنسبة لدراسته عن بالزاك حين لاحظ أن صيغة الأشكال السطحية (و هي تيمات دلالية تشير إلى الحركة الفيزيائية نحو الأمام) من مثل: الطيران، السباحة، الارتحال، الإسقاط، الاندفاع إلى الأمام، وترمز كلها إلى "الحركة نحو المستقبل"⁽⁸³⁾. ويركز جورج بولي في كتابه الفضاء البروستي، بطريقة تخالف التاويل الرمزي، على مقولة الفضاء الجمالي espace esthétique باعتباره مُنظما للأزمنة والأمكنة في عمل بروست الروائي⁽⁸⁴⁾. ويسغيد "بولي" هنا من الانتقاد الذي وجهه برجسون للفكر البشري الذي يُسقط الزمان في المكان، في الوقت الذي ينبغي أن يشعر الإنسان في الزمان بالدعومة الخالصة⁽⁸⁵⁾.

لقد اهتم جان ستاروبنسكي أيضا بالأعمال الروائية والقصصية ضمن مؤلفاته النقدية. وتُعتبر دراسته للنتاج الروائي لـ: جان جاك روسو نموذجاً في هذا المجال. فقد درس قصته المطولة هلويز الجديدة 1961 وسيرته الذاتية "الاعتراطات" (1765-1770). وكما دلت بين جان ستاروبنسكي، في مقدمة كتابه عن مختلف أعمال روسو، أنه سيتناول البنيات النصية بالتحليل دون الإحالة على ما هو خارج عنها. غير أنه بين في نفس الوقت أن ما هو خارجي قد يفرض نفسه أحيانا، ولذلك يصعب فصل أعمال روسو تماما عن الواقع، وخاصة ما نجد في حياة روسو من غيبة في ربط أي علاقة مُرضية مع وسطه الاجتماعي. ويشرح ستاروبنسكي هذه الأزواجية في تناول بقوله:

"حاولنا قدر الإمكان أن تكون مُهمتنا مقتصرة على الملاحظة ووصف البنيات التي تنتمي إلى عالم جان جاك روسو. ولقد فضلنا استخدام قراءة تعمل ببساطة على كشف النظام أو القوضى الداخليين للنصوص التي تتم مُساءلتها، كما تعمل على كشف

⁽⁸¹⁾ مصطلح يستخدمه موسرل للدلالة على الذهن العقلاني أو ملكة التفكير عن طريق التصورات، وهذا يأخذ شكل التعبير اللغوي بكل أبعاده في العمل الأدبي. انظر ماجيلو لا: التناول الظاهري للأدب: ص: 186.
⁽⁸²⁾ المرجع السابق ص: 189.
⁽⁸³⁾ المرجع السابق ص: 189.

⁽⁸⁴⁾ - G. Poulet : l'espace proustien. Gallimard. 1982.p : 9-10

⁽⁸⁵⁾ - Ibid.....p: 9-10

الرموز والأفكار التي ينظم وفقها تفكيرُ الكاتب، وذلك بدل استخدام نقد متعسف يفرضُ من الخارج قيمه ونظامه وتصنيفاته الشجرة سلفاً (...) وهذه الدراسة، تتنازع مع ذلك، بما هو أكثر من كونها تحليلاً داخلياً، لأنه من البديهي أننا لا نستطيع تأويل نتائج روسو دون أن نأخذ بعين الاعتبار العالم الذي يقف ذلك النتائج في مواجهته⁸⁵.

ومن خلال كلام الناقد نستخلص المهمات الأساسية التي ينبغي أن يقوم بها النقد الموضوعاتي:

- دراسة البنية الرمزية والدلالية، وذلك مع الحرص على أن يكون التحليل محايداً للنص، على الأقل في هذا الجانب بالذات.

- تأويل العمل الأدبي، أي إظهار موقف كاتبه تجاه العالم الذي يواجهه.

- الاهتمام بما هو خارج النص عند اللزوم، وتوظيف ذلك في فهم موقف الكاتب.

تعتمد دراسة ستاروبنسكي لـ "هولويوز الجديدة" على تيمة أساسية يُفسَّرُ بها مجموع العمل، وهي صفة "الشفافية" *transparence*. ويلتزم الناقد هذه التيمة من خلال جميع المواقف والمشاعر التي يُعبِّرُ عنها الرواية، سواء في مواجهة الطبيعة أم عند سماع الموسيقى أم في التعبير عن الإحساس الرومانسي بالماضي، أو في استقبال يوم العيد، ثم عند الشعور بالمساواة مع الآخرين أو الإحساس بالاستقلال المادي، وحتى عند لحظة مواجهة الموت. كل ذلك يؤدي في نظره إلى إيهام الإنسان بأنه يتمتع ببعض خصائص "الألوهية". هناك إذن في كل ما سبق من المواقف المشار إليها تتجلى شفافية معينة، يختلف الإحساس بها طبعاً تبعاً لطيف المواقف⁸⁶.

أما القوة التأويلية التي تمتلكها هذه التيمة فهي آتية، وفق تصور ستاروبنسكي، من كون الشفافية خاصية ذاتية عند جان جاك روسو، لا تأتيه من العالم الخارجي الذي يتأمله بل يُسيغها هو على العالم⁸⁷. وهذا ما يسمح للناقد بإعطاء تأويل نهائي للعمل الروائي على الشكل التالي:

⁸⁵ - J. Starobinski : « J.J. Rousseau ■ transparence ■ l'obstacle », Gallimard 1954, p : 9-10.

⁸⁶ - Ibid النظر الصفحات: 104_110_113_116_121_129_137_139.

⁸⁷ - Ibid.....p : 104

"يبدو لنا "هولويز الجديدة" في مجموعها مثل حُلْم من أحلام اليقظة؛ حيث يُعطي دروساً، استجابة للنداء التخيلي الذي يطلب الصفاء بعد أن لم يعد يجده في العالم الواقعي ولا في مجتمع البشر، يُعطي سماء أكثر صفاء وقلوباً أكثر انفتاحاً وعالمًا أوسع وأكثر شفافية"⁽⁸⁸⁾.
واستلال "ستاروبنسكي" هنا حلم اليقظة في التأويل يقربه كثيراً من باشلار، وفق النموذج الذي أشرنا إليه سابقاً.

■ - الموضوعاتية النيويوتية:

في دراسة ستاروبنسكي لـ "وليمة تورينو" وهي مقطع من "هولويز الجديدة" تبين أيضاً بعض الخصائص البنائية في التحليل الموضوعاتي، إلى الحد الذي نذكرنا التقسيمات الموضوعاتية التي قام بها، بالدراسات الدلالية المعاصرة التي تتناول تحليل البنية المنطقية للمحتوى في الحكيم. ولقدّم هنا تلك الصيغة التيماتية التي اكتشفها "ستاروبنسكي" في المقطع الذي يصور ما جرى أثناء الوليمة وهي مكونة من ثلاث مراحل:

■ - المسافة.

■ - المغامرة وإلغاء المسافة.

■ - إعادة المسافة والإنصال.

و ربما لم يكن جان ستاروبنسكي يعي أنه لم يكتشف فقط البنية الموضوعاتية لفصّة "تورينو" بل اكتشف أيضاً البنية المنطقية الدلالية لمجموع أنواع الفصّة، تلك التي توصل إليها كلود بريمون مستفيداً من أبحاث يروب و غريماس. ذلك أن بريمون توصل إلى البنية المنطقية التالية، وهي توجد في نظره ضمن كل أدنى حكي ممكن، وتتكون من ثلاث مراحل:

المرحلة الأولى: تفتح إمكانية حصول الفعل أو لا تفتح.

المرحلة الثانية: تسمح بانفتاح الإمكانية أو لا تسمح

المرحلة الثالثة: تحقق النتيجة أو لا تحقق⁽⁸⁹⁾.

⁸⁸ - Ibid.....p : 105

⁸⁹ - C. Bremond : logique ■ récit, Seuil 1973.p : 32

إن المسافة التي تحدث عنها ستاروبنسكي تمثل حالة أولية، وكانت في قصة "الوليمة" تفتح إمكانية حصول الفعل، لأن البطل يحس، رغم وجود البعد بينه وبين فتاة القصر التي كان يقوم على خدمتها، أنه يمكن أن يُداعب قلبها علّه يجد لديها نفس الشعور الذي يُكهنه لها⁹⁰. ثم تأتي المرحلة الثانية وتمثل الاستعداد النفسي وقبول فكرة إمكانية حصول الفعل والشروع في المغامرة من أجل إلغاء المسافة، وهي محاولة لتحقيق الإمكانية. غير أن هذه الإمكانية، وإن بدت ماضية في طريق التحقق بالتقرب إلى الفتاة، فهي تقف في اللحظة الأخيرة عند اللاتحقق، بسبب عدم استجابة الفتاة الكلي، وبذلك يتم الانتقال إلى المرحلة الأخيرة وهي إعادة المسافة والانفصال، أي تأكيد اللاتحقق.

إن علاقة النقد الموضوعائي بالتحليل البنيوي المحدث للنص ظهرت ملاحظتها في نقد الرواية عند جان بول سارتر، وقد لاحظ ذلك ماجيلولا بصدد تعليقه على دراسة سارتر لرواية جون دوس باسوس: "1919" (91) فقال:

"يورد لنا جان بول سارتر في قسم "ظاهري" من مقالته المسماة "بشان جون دوس باسوس" مثالا ممتعا، فهو يناقش الدلالة المعنوية أو اليمائية للزمن عند دوس باسوس ثم يدور حول بعض الملامح المورفولوجية والصرفية التي يراها معبّرة عن هذا المعنى (...). ويتفق هنا تناول سارتر للتضاد الصرعي السيميائي تطبيقي (الخاص بالذلات) مع المباشرة "الظاهرية". وهكذا تتوفر لنا فرصة رائعة لمقارنتهما - أي دراسة سارتر - بالتناول البنيوي الأوربي ممثلا في رومان جاكوبسون وكلود ليفي سترأوس⁹¹."

وُسلّمنا الالتقاء بين المنهج الموضوعائي والبنائية المعاصرة إلى الحديث عمن ما سماه بعضهم "البنائية الموضوعائية" *structuralisme thématique*⁹². والواقع أن الباحثين الذين اشتهروا بمساهماتهم الفعالة في مجال الدراسات النقدية البنائية، عالجوا الأعمال الإبداعية القصصية على الخصوص بمنظور مزدوج. تجلّى ذلك في الأخذ بمفهوم الدراسة اليمائية والحرص الكامل، في نفس الوقت، على عدم إغتراف عالم التأويل الذي

⁹⁰- أورد ستاروبنسكي النص الكامل للقصة وهو في حوالي صفحتين: انظر كتابه "الثقافة والادب" منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق: 1976، ص 93 - 95.

⁹¹- هذا عنوان رواية جون دوس باسوس. انظر الدراسة المشار إليها في كتاب سارتر: أدباء معاصرون ترجمة جورج طرابيشي، دار الآداب، بيروت ط: 1، 1965، ص: 5.

⁹²- ماجيلولا: التناول الظاهري للادب (مرجع مذكور) ص: 190 عمود 1 - 2.

⁹²- انظر العرض الذي كتبه هاشم صالح عن كتاب تودوروف *ثقافة النقد* وذلك تحت عنوان: النقد ونقد النقد، مجلة الفكر العربي المعاصر عدد 24، 1985، ص: 28، عمود 2.

يمر عادة نحو مناهج أخرى كعلم النفس وعلم الاجتماع وبعض المناهات الثقافية. ومن هؤلاء البائين نذكر توفتان تودوروف، وخاصة في كتابه المشهور "مدخل إلى الأدب العجيب" ⁽⁹³⁾ *introduction à la littérature fantastique*. والجدير بالذكر أن الدراسة الموضوعاتية تلقي مع ذلك بالبائية في إطار علم الدلالة، لأن هذا الجانب هو الذي يُسائل مضامين العمل الأدبي ومحتواه كما يقال عادة. والمنهج الموضوعاتي كما اتضح لنا يهتم في المقام الأول بالمضمون الفكري وأشكاله وتجلياته داخل المادة الإبداعية. ويوجه تودوروف دراسته المشار إليها إلى الاهتمام بالتييمات في القصة العجيبة *récit Fantastique*، وهي دراسة تتشكل من مرحلتين أساسيتين: مرحلة وصفية يتم فيها تجميع التيمات المشاهدة وفي نفس الوقت دراسة مدى الانسجام أو عدم الانسجام الحاصل بينها، وهذه المرحلة ذات طابع شكلي، لأنها تتحدث عن المظهر التركيبي للقصة العجائبية. أما المرحلة الثانية، فهي تفسيرية، غير أنها مرتبطة بالنص أي بما تم تجميعه من تيمات في المرحلة الأولى ⁽⁹⁴⁾، ذلك أن تودوروف يُقصي من اهتمامه ما سماه بالتأويل النقدي للتأج الأدبي، لأن كل تأج قابل في نظره لأن يؤوّل تأويلات غير محددة خاصة لزمن التأج وشخصية الناقد وطبيعة النظريات النقدية المعاصرة للتأج، وغير ذلك من التأثيرات التي لا يمكن ضبطها ⁽⁹⁵⁾.

وإذا كانت دراسة تودوروف في جانبها الشكلي التركيبي تستفيد من معطيات البائية المعاصرة، فإن الانتقال إلى التفسير يفترض وجود نظرية عامة للتييمات، والحال أن هذه النظرية غير موجودة أصلاً. وهنا بالذات يوجه تودوروف نقده الشديد للموضوعاتية المعاصرة من قبل جان بيير ريشار على الخصوص، واصفاً إياها بأنها نقد يعتمد على الشرح كما أنها تظل أسيرة الطابع السرد *narratif* ⁽⁹⁶⁾، ويقول بهذا الصدد:

"النقد السرد يبيع خطأ أفقياً، ينتقل من تيمة إلى تيمة ويقف عند نقطة تبدو تقريباً اعتباطية. أما التيمات فهي أيضاً تقترب من أن تكون مجردة، إنما تشكل سلسلة لا متناهية. ويختار الناقد بالصدفة تقريباً، مظهره في ذلك مثل السارد، بداية حكيه (...) وإذا

⁹³ - 1974 . T. Todorov. *Introduction à la littérature fantastique*. Seuil.

⁹⁴ - Ibid...p: 112

⁹⁵ - Ibid...p: 101

* - وصف الناقد العربي: ريمون طحان النقد الموضوعاتي أيضاً بأنه يحتوي على حصة واقرة وغزيرة من العرض والسرد والتحليل الجزئي. انظر كتابه: "مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر". دار الكتاب اللبناني. بيروت. ط 2. 1984. ص: 112.

ما انتقلنا إلى مستوى أكثر عمومية، وهو بهذا المعنى أمر مستحيل، فإن النظرية لا يُسمح لها أبدا أن تقيم في مثل هذا النقد⁹⁶.

وما نتأكد منه، فيما يمكن أن نسميه بـ "علم الدلالة الموضوعاتي" *sémantique thématique* الذي مارسه تودوروف في كتابه المذكور، هو تغادي طابع النقد السردي *critique narrative* الذي يطغى بالفعل على النقد الموضوعاتي في أغلب الممارسات المشار إليها سابقا. أما محاولة استثمار صرامة النظام فقد تجلت في نظره عند باشلار من بين معظم نقاد الموضوعاتية⁹⁷. إن النقد التيماتية *thématique critique* يمكن أن يتخذ، وفق تصوره، ملمحا منطقيا بدل هيمنة الطابع السردى⁹⁸، وهذا يعني اتباع تحليل منهجي هادف إلى بناء نسق واضح وغايات محددة، أي تقديم بعض النتائج الملموسة في نهاية الدراسة. ونلاحظ أن تودوروف، إذ يجعل النقد الموضوعاتي السابق مرتبطا بالسرد ومنحصرا في التفسير والشرح، فإنه يجعله أيضا قريبا من النقد التاويلي *critique herménéutique*. وليس هذا بالأمر الغريب فالهرمينوطيقا تعتمد أساسا على ما يحال للتفسير أي فهم النصوص وتحديد دلالتها. وقد أكد بول ريكور أيضا هذه القرابة في قوله: "ولا تنعدم الفائدة في التذكير بأن الشكل الهرمينوطيقي قد وُضع في حדרد التفسير، أي في إطار علم يقترح نفسه لفهم النص"⁹⁹.

وليس من قبيل الصدفة أن يربط "ريكور" كذلك بين الهرمينوطيقا وفلسفة هوسرل الظاهرية، بل إنه يعقد فصلا خاصا في كتابه تحت عنوان "الهرمينوطيقا والفلسفة الظاهرية" يتحدث فيه عن هايدكر، ويرصد العلاقة بين الهرمينوطيقا والتحليل النفسي¹⁰⁰. وقد رأينا سابقا أن النقد الموضوعاتي يطور تصوره والمجازاته التحليلية دائما من خلال شبكة كل هذه العلاقات المعقدة.

وإذا ما عدنا إلى تودوروف، سنجد أنه يتناول بالتحليل مقطعا قصصيا من رواية ألف ليلة وليلة، مُتبعا بالفعل جميع الخطوات التي رسمها في تصوره النظري، وإن كنا نلاحظ أنه استفاد مما هو خارج النص المدروس، إما من نصوص أخرى مماثلة، وإما من كتب معرفية تساعده على تفسير المنظومات التيماتية التي توصل إلى حصرها في

⁹⁶ - Ibid.....p : 104

⁹⁷ - Ibid.....p : 104

⁹⁸ - Ibid.....p : 104

⁹⁹ - Paul Ricoeur : « le conflit des Interprétations (essais d'herméneutique) Seuil. P : 7.

¹⁰⁰ - Ibid....p : 7- 211

المسقة الخرافية. ويوضح الجانب الأول في المقارنة التي أقامها بين ألف ليلة وليلة وما كتبه نرفال Nerval¹⁰¹، أما الجانب الثاني فيتجلى في استفادته من كتاب آلان واتس. Tim joyos Cosmology : A. Watts، وهو كتاب يشرح عالم تجربة المخدرات، إذ يجد تودورف تشابها بين عوالم هذه التجربة وبين الأجواء التي تخلقها القصص الخرافية.¹⁰² كما رأينا أيضا يستفيد من التحليل النفسي الذي كان سائدا في القرن التاسع عشر من أجل فهم بعض الظواهر في هذا النص القصصي¹⁰³.

وعلى العموم فإن النقد الموضوعاتي سواء كان بنائيا أم غير ذلك فإنه يفتح دائما نافذة على ما هو خارج النصوص المدروسة، مع فارق كبير بين مختلف المحاولات في الحرص على ممارسة نقد منطقي والابتعاد قدر الإمكان عن النقد السردي، وهو ما نبه إليه بشكل بناء تودوروف من خلال دراسته للأدب القصصي العجائبي.

* * *

وما دمتُ أتحدث في هذا القسم بصورة خاصة عن الجانب النظري، أرى ضرورة الإشارة، في هذه الطبعة الثانية إلى كتاب "النقد الموضوعاتي" د: د. سعيد علوش وقد صدر في وقت متقارب (1989)¹⁰⁴ مع صدور طبعة كتابي الأولى (1990)، وقد لا يكون الفرق بين صدورهما يتعدى أكثر من شهرين، ولعل هذا ما جعل الاستفادة متعذرة منه آنذاك في لحظات الإعداد لطبع ونشر كتابي، وأنتهز فرصة إصدار هذه الطبعة الجديدة لأشير إلى أن كتاب هذا الباحث ينقسم في واقع الأمر إلى أربع اهتمامات:

1 - جانب الحديث عن مصطلح الموضوعاتية: ويتعرض فيه إلى مدلول الأفكار الملحة idées obsédantes على الكتاب، كما يشير إلى ضرورة الانتقال إلى تصور الموضوعاتية كهندسة نصية ترتاد عالم "التشاكل والتضاد والثبات والتحول والانفتاح والانغلاق والمباشرة والضمنية" ص: 12 — 13 مع التنبيه إلى تراوح الموضوعاتية بين اللوح اللساني الذي يبحث عما وراء السطح وبين كونها مجرد بحث ذاتي وانطباعي وسطحي ص: 17 - 18.

¹⁰¹ - T. Todorov : Introduction à la littérature fantastique p : 116

¹⁰² - Ibid.....p : 118

¹⁰³ - Ibid.....p : 118

* - صدر الكتاب عن شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع، الرباط، 1989.

المشكل الأساسي في الكلام عن مفهوم الموضوعاتية قائم في الحاجة إلى تصحيح التيمات والصور انطلاقاً من خلفياتها الفلسفية بواسطة خطاب نسقي يتجنب قدر الإمكان الاعتماد على المقترفات. ومع ذلك نجد في كلام الناقد عن رواد هذا المنهج ما يفيد أن الوحدة النظرية فيه بعيدة عن التحقق، لأن معظم رواده يسترشدون بالحدس intuition ولا يلتزمون بالتحليل المنطقي ص: 22 وهذه كلها أشياء ركزنا عليها في ما قلناه عن التصور الموضوعاتي سابقاً.

2 - جانب الإشارة إلى الإرهاصات الأولى لممارسة النقد الموضوعاتي في العالم العربي، حيث تحدث الناقد عن عمل أكاديمي في دراسة شعر السياب لعبد الكريم حسن، وهو ما سنتناوله في التحليل عند الانتقال إلى الجانب التطبيقي، كما لفت الانتباه إلى اهتمام د. عبد الفتاح كليطو في عرض له منشور سنة: 1985 بعنوان "بعض قضايا التحليل الأدبي" يأخذى الجرائد الوطنية (الاتحاد الاشتراكي) وركز فيه بالخصوص على ضرورة إقصاء جميع الأبحاث العربية التي تتحدث عن موضوعات بعينها في الأدب مثل المرأة والمدينة... الخ والتركيز على أن الموضوعاتية الحقيقية هي التي ترصد شبكة الصور السارية في النصوص وتداعياتها وكل العلاقات الخفية التي لا تظهر للقراء على مستوى السطح (انظر ص: 52 ، 54 من كتاب سعيد علوش).

3 - جانب متعلق بالتطبيق على ديوان شعري لياسين طه حافظ عنوانه "قصيدة حرب" يركز فيه الباحث على دلالة قيمة *thème* الحرب في الديوان من خلال علاقتها بدلالة الصوت والعين والوجه. ويرى سعيد علوش أن تحليله يستهدي بالمنهج الموضوعاتي الذي سار عليه جان بيار ريشارد في دراسته لأشعار ملارمه وستاندال وشعراء آخرين، مُزاوجاً بين القراءة المُصَغَّرة والقراءة المُكَبَّرَة ص: 65، وتكفي هنا بالقول بأن دراسته جاءت إحصائية تعتمد على جرد التيمات وما يفرع عنها. ويكاد تقتطعت *émiettement* النصوص الشعرية يتحول إلى دراسة معجمة لمعظم مفردات النص الشعري التي يراها دالة على الصور والمعاني وأحياناً على تداعيات لاشعورية، مثلما هو الحال بالنسبة للمدلولات العميقة لتيمة الصبغة في الديوان ص: 75. والواقع أن الميكرو - قراءة *micro lecture* كانت أكثر هيمنة في التحليل بالقياس إلى إجراء الماكرو - قراءة *macro culture* في عمل الناقد. ولا نريد أن نطيل الكلام هنا عن هذا الجانب التطبيقي بحكم أن القسم الحالي مخصص للجوانب النظرية والتأصيلية الخاصة بالمنهج، █ قدعنا في كتابنا

تحليلاً لنماذج تطبيقية أخرى كالتأليف لبناء صورة واضحة عن واقع الممارسة الموضوعاتية في مجالي الإبداع الروائي والشعري.

■ الجانب الآخر في عمل الناقد متعلق بترجمة مقدمات ثلاثة نقاد موضوعاتيين غربيين وهم جوزيف بولي وجان بيار ويشار ويبر كويل. والجدير بالذكر أن القيام بترجمة هذه المقدمات هو عمل مفيد للبحث النقدي في العالم العربي خصوصاً، إذا ما التزمنا ترجمات النقاد بالحرص على دقة العبارة في أداء الأفكار الغريبة من الموضوعاتيين التي غالباً ما نجدتها مدثرة بالصور الشعرية، والعمل أيضاً على ضبط المصطلحات المأثرة أحياناً من كل معيار ضابط في هذا المنهج المقصود على مختلف التأثيرات الثقافية والتهجية والمعرفية.

نعتقد أن هذه الإطالة المركزة على النقد الموضوعاتي بجميع مشاكله المتباينة، كانت كالتأليف لتقدم تصوراً يمكننا من دراسة التطبيقات التي سارت في نفس الاتجاه من خلال النماذج النقدية الروائية والشعرية العربية. وقبل أن ننقل إلى هذا الجانب نود أن نلخص أهم المميزات التي حددت طبيعة النقد الموضوعاتي:

- تعددت تسميات هذا المنهج في حقل النقد النظري الغربي، وهو ما انعكس على الترجمة العربية لمصطلحاته التي جاءت متعددة كما يلي: النقد الموضوعاتي أو التيماتية critique thématique والنقد الظاهراتي critique phénoménologique والنقد الجذري critique radicale ثم ■■■ المدايري (ويقصد به النقد الشمولي) critique totalitaire⁽¹⁰⁴⁾... الخ.

- التأكيد على مبدأ الحرية وعدم التقييد بنظرية نقدية واحدة في الأغلب الأعم.

- قابلية استواء جميع المناهج أو الاستفادة منها في جوانب محدودة: المنهج التاريخي méthode historique بما في ذلك توظيف سيرة الكاتب - المنهج النفسي méthode psychique بما يشمل من المعارف النفسية والتحليل النفسي - المنهج

¹⁰⁴ - استخدم مترجم كتاب: نقد النقد لتونودروف، وهو سامي صويدان، مصطلح "المدايري"، وذلك في معرض ترجمته لمعلق بالكاتب بعض حواراً أجري مع الناقد بول بينيشو، ومن خلال كلام بينيشو يبدو لنا أنه يتحدث عن معالجات نقدية شملت الموضوعاتية في بعدها عن الضبط المنهجي بسبب نزعتها الشمولية totalitarisme؛ ولعل المترجم استخدم كلمة مدايري للدلالة على معنى الإحاطة الشاملة التي تقدم من هذا المصطلح النظر ككتاب لتونودروف المشار إليه. منشورات الإنماء القومي، بيروت، ط 1، 1985 ص: 129.

الاجتماعي - methode sociologique - المعارف الفلسفة، وخاصة الوجودية
existentialisme - النقد الأسطوري - اللسانيات والمنهج البنائي methode
structurisme - الهرمونيظيقا hermeneutique، إلى غير ذلك من الأشكال
المنهجية الأخرى الممكنة.

- استخدام لغة شعرية في النقد تكون بمثابة شعر جديد حول الإبداع.
- اللجوء إلى المقارنة أثناء التحليل، يكون عملا مشروعا على الدوام.
- اعتبار العمل الإبداعي مجالا حاضرا لأفكار المبدع الواعية واللاواعية على السواء.
لذا يكفي التعامل مع العمل الإبداعي لكي نتعرف على جميع آراء المبدع الظاهرة
والخفية⁽¹⁰⁵⁾.

- مشروعية استخدام الحنص في العملية النقدية مع إصدار الأحكام القيمة.
- وضع صيغ تيمائية وتشيدها إما داخل نظام محدود أو بدون نظام واضح.
- تغليب الطابع السردى (الشرح، والعرض) على الطابع التحليلي المنطقي، إلا
في المحاولات التي تنقيد بأنساق تيمائية معينة تنتهي بنتائج واستنتاجات محددة.
- إن الدراسة الموضوعاتية هي أساسا دراسة لجانب الدلالة في السرد أو الشعر،
ومع أن النقاد الموضوعاتيين أثاروا كثيرا من القضايا الجمالية والشكلية، إلا أن تتبع
الوحدات الدلالية يبقى هو المحاجس الرئيسي في كل نقد يعتمد ملاحقة التيمات في النص.
وقد أكد رونييه وليك بخصوص هذه النقطة أن المنظور النقدي لرائد الموضوعاتية في
فرنسا: جان بيير ريشار يُعتبرُ مناهضا لمفهوم الشكل، وهو ما تكون نتيجته عزل الدلالات
الجزئية (التييمات) عن بعضها البعض وتغيب كل تحليل سياقي analyse
contextuelle داخلي⁽¹⁰⁵⁾.

- قد تطمح الدراسة الموضوعاتية لرسم صورة عامة عن الوحدة العضوية التي
تجمع كافة أعمال مبدع واحد، مع التركيز على التيمات التي لها حضور دائم داخل
مجموع النسق. وغالبا ما تكون الدراسة في هذه الحالة تحليلية منطقية وليست سردية. غير

¹⁰⁵ - هذه النقطة خاصة بالنقاد الذين أخذوا بهدأى هوسرل وانصروا على دراسة النصوص في ذاتها، بما في ذلك اكتشاف الجوانب اللاواعية من خلال إشارات وإرادة في العمل الإبداعي دون ضرورة الرجوع إلى حياة المبدع.
¹⁰⁶ - رونييه وليك: مفاهيم نقدية. ترجمة د. محمد عصفور. عالم المعرفة. رقم: 110. 1987. ص: 456

أله ليس هناك ما يمنع من استخدام السرد واللغة الشعرية داخل نسق منطقي عام تبدو ملامحه باهتة لي الغالب.

القسم الثاني النقد الموضوعاتي في العالم العربي

1- الجانب النظري

أ- الموضوعاتية وغياب النظام:

يمكن القول بأن معظم الكتب العربية التي مارست نقداً روائياً يفلتُ فيه التوجه الموضوعاتي، تخلو أصحابها عن وضع مقدمات منهجية يحددون فيها تصورهم النظري. وإذا ما حدث أن كتبوا مقدمة أو مدخلا، فإنهم يعالجون فيهما قضايا عامة لا ترتبط بالضرورة بما يمكن اعتباره تصوراً منهجياً. وفي بعض الحالات تُناقش مسألة المنهج، ولكن الاختيار ينتهي بشكل عام إلى عدم التقيّد بأي منهج محدد، أما أن يُعلن نقادُ الرواية أو الشعر بأنهم يدرسون هاذين القنين بتصور نظري موضوعاتي أو نقد ظاهري *critique phénoménologique* أو *critique intentionnelle* أو جذري إلى غير ذلك من التسميات التي رأيناها سابقاً، فهو ما لم نجد له إشارة مباشرة في مجموع الدراسات التي اعتبرناها - بكثير من التجاوز - ممثلة لما يمكن تسميته نقداً موضوعاتياً في العالم العربي. هذا بخلاف قليل من كتب نقد الشعر؛ فقد نشر د. عبد الكريم حسن دراسة تحمل عنوان: *الموضوعية البنيوية دراسة في شعر الصياد*، كما وضع مقدمة منهجية حدد فيها بعض تصوراتهِ الخاصة. لهذا كله سنعتمد في هذا الجانب النظري على بعض مقدمات المؤلفات التي تبين لنا أنها تقارب هذا التوجه. وإلى جانب ذلك نُبيّن، عن طريق محاولة فهم الأفكار الواردة فيها، مدى اقترابها من المطلقات التي رأينا أنها تحدّد هذا الاتجاه. وعندما نخلو بعض الكتب من مثل هذه المقدمات أو المداخل، فإننا نلتبس نوعية المنهج من خلال تأمل شمولي للقضايا التي أثّرت في التطبيق لكي نستخلص منها ما يمكن اعتباره منهجية تتحكم في ممارسة الناقد.

ولابد أن نسجل ملاحظة أساسية لها أهمية قصوى في نظرنا، وهي أن إعلان النقاد عدم اتباعهم لأي منهج، له دلالتان متباينتان:

- إما أنهم يعبرون عن قصور في امتلاك معرفة نقدية واضحة، وندمت يتركون أبواب الممارسة النقدية مُشرعة لكل ما عنْ لهم من أفكار وآراء وتصورات واستنتاجات، بحيث يكون من المسير على القارئ أن يكتشف الخلفيات النظرية الكامنة وراء التحليل، ما دام النقد يتخذ صورة رحلة عشوائية يتنقل فيها الناقد من قضية إلى أخرى بأقصى ما يمكن من التشتت.

- وإما أنهم يعتبرون المناهج المختلفة لدراسة الفن الروائي أو الشعري صالحة على السواء لإلقاء الضوء على جوانب متباينة في كل نتاج مدروس، ولذلك يجب على الناقد أن يستفيد منها جميعاً، وهذا ما يعني تبني ما يسمى بالمنهج التكاملي *méthode intégrateur* الذي لم يُثبت أغلب دعائه في العالم العربي أنهم على معرفة راسخة بالمناهج الحديثة وخلفياتها الفلسفية.

و نحن إذ نرى أن الممارسة النقدية الأولى تبقى في حدود التعليقات ونطاق الكتابة الصحفية المتسارعة التي توجه عادة إلى قارئ عادي يلتقط هو بدوره فكرة شاردة هنا أو ملاحظة هناك ولا تهمه النظرة الشمولية، فإننا ينبغي أن ننظر إلى الممارسة الثانية ببعض الاهتمام، لأنها إذ تركز على مظهر من مظاهر النظام - رغم تعددية الخلفيات المنهجية - تجعل الدراسة مثمرة في غير قليل من الحالات.

وستكتفي هنا بالإشارة إلى بعض الدراسات التي لم يتضح لنا من مداخلها أو مقدماتها أي اختيار منهجي محدد، غير أن الاستقراء العام لشكل الممارسة النقدية فيها ينبئ عن طبيعة الاختيارات المنهجية الكامنة وراءها، وهي اختيارات تكون في الغالب معاكسة لأي تصور أو وحدة نظرية، مما يجعلنا نصنفها في إطار المعالجة النقدية الموضوعانية، بالمعنى الفضفاض الذي يصعب الحصول فيه على درجة كافية من النظام يمكن معها للناقد أن يخرج بنتائج واضحة ومحددة.

غير أننا - على العكس من ذلك - سنهتم بمساهمات ناقد روائي مصري هو "غالي شكوي"، بسبب ما يتحقق في أعماله نسبياً من وحدة شمولية في التحليل تنبئ - رغم تعددية المؤثرات المنهجية - عن وجود نسق معين تختص له الأعمال الروائية في التحليل، وإلى جانب هذا نقدم في الجانب التطبيقي كما أشرنا دراسة مركزة لكتاب د. عبد الكريم حسن حول الشعر.

في نقد الرواية:

إن أغلب الدراسات غير الأكاديمية التي كُتبت في النقد الروائي تفقد إلى الرؤية المنهجية الواضحة. ولذلك فهي تختار أبسط الوسائل "النقدية" وهي التلخيص résumé والتفسير explication المبسر للأعمال الروائية، وربما تعددت التعليقات والملاحظات الدلالية والفتية. غير أن سرورية البحث لا تمضي بالضرورة عبر مسار نسقي معين في التحليل، فالناقد ينتقل من موضوع إلى موضوع بحرية تامة، وغالباً ما تتجزأ الأعمال المدروسة بحيث تفقد كل ملمح لوحدها الأصلية. وطبيعي أن تأتي مقدمات مثل هذه الكتب خالية من أي بعد نظري أو منهجي، بل إن كثيراً من النقاد يبهون قراءهم أو نقاد الأدب إلى أن عملهم ليس له صفة النقد المتخصص، ولذلك فلا ينبغي محاسبته على مدى وضوح الرؤية أو على مدى اتباع منهج محدد. وقليل من هذه الدراسات كتب في إطار قبي رسائل جامعية، ومشتير إلى بعضها لاحقاً.

ماذا ننظر إذن من ناقد يُسجل ما يلي في مقدمة كتابه: "لم يخضع اختيار الروايات التي تناولتها هذه المقالات لأي منهج تاريخي أو نقدي دقيق، بل لعل من بين الروايات المنقودة في هذا الكتاب. ما لا يسمح مستواها الفني بأن تُدرج في تاريخ فن الرواية في أدبنا"⁽¹⁾. ثم يقول بعد ذلك:

"كل هذه التحفظات والنواقص موجهة في المقام الأول إلى الدارسين والنقاد لكي لا يتطلبوا من الكتاب أكثر مما قصد به. أما القارئ العادي الذي كُتبت معظم مقالات الكتاب من أجله، فلست أشك في أنه، بسماحته وسعة صدره، سيجد فيه من المتعة والفائدة ما لا يجعله يندم على القروش التي دفعها فيه"⁽²⁾.

فالكاتب يريد أن يحرر نفسه من كل محاسبة معرفية، وهو لذلك يتناول الأعمال الروائية بكل ما غمكه قريحة القارئ المتلوق من قدرة على نثر الكلام وتلخيص الأحداث والانتقال من فكرة إلى فكرة دون ضابط، وهو في هذه الحالة لا يتعامل مع نص ينبغي تأسيس معرفته به بل مع قارئ ينبغي إرضاءه بأي شكل⁽³⁾.

¹ - فزاد دوار: في الرواية المصرية. دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. 1986. ص: 3.

² - المرجع السابق... ص: 4.

³ - المرجع السابق، انظر كنموذج لمثل هذا التحليل الحر في دراسته القصيرة، لروائتي "حالة اللؤلؤ" والمعرفة" لأمين ريان. ص: 112 - 116.

وسنجد عدم التحديد الواضح للمنهج، والإقرار بتعددية معية في التحليل تركز على جوانب الموضوع *subject* أكثر من تركيزها على أدوات الدراسة نفسها، وذلك من خلال ما كتبه د. محمد مصايف، في مقلمة كتابه: "الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام"⁽⁴⁾. إذ يقول:

"منهج في هذه الدراسة هو المنهج الذي اختارته دائما لأعمالي الدراسية النقدية، وهو منهج يقوم أساسا على الموضوعية في البحث والاعتدال في الحكم، واحترام شخصية الكاتب ومواقفه الفنية والإيديولوجية، فلا أتخذ موقفا إلا عند الحاجة، وانطلاقا من النص الذي أدرسه، وهكذا سيلمس القارئ لهذا الكتاب مجهودا كبيرا أحدد من خلاله موضوع الرواية واتجاه صاحبه فيها وأناقش بناءها الفني والأدوات التقنية، معتمدا في كل ذلك على نصوص تُستند ما أذهب إليه"⁽⁵⁾.

إن اهتمام الناقد بموضوع الرواية يقرنا دون شك من النقد الموضوعاتي، كما أن الناقد عندما يترك لنفسه الحرية الكاملة لاتخاذ المواقف، يبيح لها أن تعود إلى كل ما حاول الابتعاد عنه سابقا فنراه يعرّض في الاختيارات الإيديولوجية المذهبية والانحياز الفكري. كما يتبنى طرائق تحليلية مجانبة للمسارات المعرفية المتبعة، بدواعي حرية المبادرة وتسهيل مهمة القارئ في الفهم.

وليس من قبيل الصدفة أن يستعمل الكاتب مفهوم *discussion* رغم انعدام أي قيمة اصطلاحية له، لأن المهم في العملية النقدية ليس هو أن نناقش، ولكن أن نحدد بأي منظور نفعل ذلك؟ وبخلاف كل هذا تبقى الخصلة النهائية هي الحرية الكاملة للناقد في أن يتعامل مع النصوص المدروسة بأي طريقة أراد. ومع أننا نجد خطوات شبه ثابتة في دراسة د. محمد مصايف التي يتبع فيها مراحل ثلاثة أساسية: - تلخيص الرواية - تحديد الموضوع الأساسي والتعليق عليه - دراسة الجانب الأسلوبية، إلا أن أداة الناقد تبقى دائما هي معرفته الحديثة *savoir conjectural*، التي لا يمكن توقُّع خط سيرها على الدوام⁽⁶⁾. ومع ذلك يبقى عمل الناقد متميزا عن الدراسات الصحفية الموجهة إلى عموم القراء.

⁽⁴⁾ - صدر الكتاب عن الدار العربية للكتاب والشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر. 1983.

⁽⁵⁾ - المرجع السابق: ص: 5.

⁽⁶⁾ - المرجع السابق. يمكن النظر إلى نموذج للتحليل الذي مارسه الناقد في دراسته لرواية إسماعيل شوقات: الشمس تشرق على الجميع ص: 125.

و قد اعتبر يوسف الشاروني في دراسته: **الروائيون الثلاثة**⁽⁷⁾ - مثله في ذلك مثل فؤاد دواردة - دراسته أشبه بالذكريات أو المذكرات الأدبية *mémoires littéraires*⁽⁸⁾، لذلك لم يختص تحليله لأي مقياس نقدي، فراوحته الممارسة النقدية عنده بين التلخيص والمقارنة، وتناول الموضوعات المتفرقة، والرجوع إلى الكاتب ومعالجة بعض القضايا الفنية⁽⁹⁾. ويمكن أن نقدم هنا نموذجاً للنقد الموضوعاتي كما مارسه يوسف الشاروني في دراسته لرواية: نحن ■ نزوع الشوك ليوسف السباعي إذ يقول:

"في الحياة كل قصاص غالباً ما نعثر على فكرة تلح عليه وتكرر في أكثر من عمل أدبي. وفكرة الموت = والموت الفجائي بوجه خاص = فكرة أساسية في أدب يوسف السباعي، تلح عليه وتكرر في أعماله القصصية طويلاً وقصيراً على السواء"⁽¹⁰⁾.

ولا يقتصر الناقد على تصبغ فكرة الموت في الرواية المذكورة ولكنه يحاول البحث عنها في روايات أخرى ليوسف السباعي وبعض نماذج القصصية⁽¹¹⁾. وتعتبر هذه الدراسة في نظرنا مثلاً نموذجياً للنقد الموضوعاتي المتناسك، غير أن ممارسة الناقد جاءت استثنائية في عمله بالنظر إلى تعدد زوايا النظر النقدية الأخرى في مجموع كتابه المذكور.

وإذا كانت قيمة كتاب علي الراعي: **دراسات في الرواية المصرية**⁽¹²⁾ تعود بالدرجة الأولى إلى تاريخ صدوره المبكر (1964)، فإنه مع ذلك بقي كتاباً خالياً من أي خلفية منهجية محددة؛ فقد خصص الناقد مقدمة كتابه للإجابة عن سؤال وجه له حول سبب اهتمامه بالرواية قبل المسرحية⁽¹³⁾، ويكتفي الناقد في نهاية ■ المقدمة بأن يعتبر عمله جزءاً من مسح عام يُقَرَّر له أن يُمكن من التعرف على الجهد العربي في ميدان الرواية والمسرح على السواء⁽¹⁴⁾.

وقد سار الناقد في الدراسة على نفس خطوات التلخيص والمقارنة وإثارة القضايا والموضوعات وفق خطة ذاتية تؤكد حرية التعامل مع النص بشق الوسائل الممكنة، يقودها

⁷ - صدر الكتاب عن الهيئة العامة للكتاب 1980.

⁸ - انظر مقدمة الكتاب ص: 3 (المرجع السابق).

⁹ - انظر المرجع السابق، الأمثلة التالية: التلخيص ص: 26-40 المقارنة ص: 83. مناقشة الموضوعات ص: 115-135 - 229 الملاحظات الفنية ص: 106.

¹⁰ - المرجع السابق..... ص: 135.

¹¹ - المرجع السابق..... ص: 138-139.

¹² - صدر الكتاب عن المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر يونيو 1964.

¹³ - المرجع السابق..... ص: 3.

¹⁴ - المرجع السابق..... ص: 6.

النزق أساساً. لاحظ غالي شكري كيف أن 3. علي الراعي اهتم بالمقارنة بصورة متميزة، إلا أنه لم يستعمرها إلى مداها البعيد، "فلو أن المؤلف قد عمد إلى المقارنة الموضوعية لرأى سيلاً منهرًا من القضايا تطرق باب بحثه بعنف" (15).

والمقارنة *comparaison* كما تبين لنا في القسم الأول من الكتاب (*) كانت تعمل بالنسبة للنقاد الموضوعيين وسيلة لتوسيع مجال التأمل، واكتشاف العلاقات بين الصيغ اليمانية في أعمال أدبية متباينة.

وقد لاحظ غالي شكري أن المقارنات في كتاب الراعي تمثلت في رصد التشابه بين "حديث عيسى بن هاشم" للمويلحي، وبين "دون كيشوت" لسرفانتس، لما فيهما معاً من فكاهة، وكذلك في رصد التمايز بين وصف الطبيعة في رواية "زينب" لشمس حسين هيكل، ووصفها في "مرتفعات وذرنج" لإملي برونقي. أو في المقارنة بين القيم الفنية لبعض شخصيات "دعاء الكروان" لظه حسين وما ورد من القيم في "ساحرات" مكبوت، وكذلك المقارنة بين "قنديل أم هاشم" ليحيى حقي وقصيدة "الأرض اليباب" لإليوت، وأخيراً رصد الشبه بين شخصية خالد في رواية "مليح الأكبر" لعادل كامل، وبين شخصيتي هاملت ودون كيشوت، إلى غير ذلك من المقارنات المتعددة (16).

على أننا نجد عند الراعي كثيراً من المناقشات الموضوعية الخالصة بحيث يتم تناول فكرة واحدة وتبنيها خلال عمل روائي واحد، من ذلك ما فعله مع رواية "عودة الروح" لتوفيق الحكيم، حين تتسع فكرة الفكاهة وتجلياتها المتعددة، مميزة بين ثلاثة أنواع هي: الفكاهة الصافية والفكاهة المفكرة والفكاهة المهازلة (17). كما أن الناقد استخلص بعض الصيغ اليمانية التي تلخص التركيب الدلالي لروايات محددة، من ذلك ما لاحظته بعدد رواية "دعاء الكروان" حين قال:

"هذه هي قصة الرواية مجردة، أي مترجمة إلى مطلقات هي: الشرف، والثأر، والانتقام، يُجري بينها المؤلف أحداثاً روايته: يغتال الشرف "غاثل" فيسارع الثأر إلى تجذته، فيحدث القتل، ويحتاج العقل احتجاجاً شديداً على هذا الحدث ويدينه إدانة قوية،

15. د. غالي شكري، منكرات ثقافتنا، دار الطليعة - بيروت ط 1959.

16. انظر ما ورد سابقاً تحت عنوان: في أصول النقد الموضوعي.

17. المرجع السابق... من: 157، 158.

18. د. علي الراعي دراسات في الرواية المصرية. من: 128.

فينكشف الشرف على حقيقته، وإذا هو الظلم، وينحصر القناع عن النار فإذا به الجرمية⁽¹⁸⁾.

ما كان مُفتقداً عند علي الراعي ليقيم دراسة موضوعاتية مكتملة هو استغلال المقارنة إلى الحدود القصوى كما أشار غالي شكري. ونضيف إلى ذلك حاجة الدراسة أيضاً إلى نظام مُوحد يجمع كل مقالات الكتاب حول رؤية موضوعاتية واحدة، وهو ما لم يكن حاصلًا، لأن الكتاب لم يُنجز في أصله دفعة واحدة؛ فالمقالات⁽¹⁹⁾ التي يضمها كتبت كما قال الناقد نفسه بين سنتي 1956-1962.

ومع ذلك كله، فإن ما كتبه د. علي الراعي هو صورة مبكرة لممارسة النقد الموضوعاتي الذي تمّ الاهتداء إليه عبر ثقافة عامة وليس عن طريق تلقي معارف نظرية أو تطبيقية عن هذا المنهج من الثقافة النقدية الغربية مباشرة. وهذه الملاحظة تصدق في نظرنا على أغلب الذين ساهموا في هذا النوع من النقد الروائي. ونعتمد في تأكيد ذلك على خلو جميع الدراسات⁽²⁰⁾ من أي تسمية منهجية من التسميات التي أشرنا إليها في مدخل هذا الفصل، مما كان من شأنه أن يدل على تحديد معين لهذا المنهج، كالموضوعاتية أو الظاهرية، أو الغرضية أو الجذرية... الخ

ونجد بعض الدراسات قد كُتبت في إطار الأبحاث الجامعية دون أن يتم الإعلان في مقدماتها عن المنهج المتبع، وهو ما يبدو في نظرنا أمراً يسوقف النظر، ونكتفي بالقول: إن هذه الدراسات يمكن اعتبارها، تجاوزاً، دراسات موضوعاتية ما دامت تُعَبِّ كلِّ ميل نحو الخضوع لنظرية نقدية معينة وتتقلَّب بأقصى ما يملك الناقد من حرية عبر موضوعات يُفرخ بعضها بعضاً بلا حدود.

ومن هذه الدراسات نذكر على سبيل المثال كتاب: "الرمزية في أدب نجيب محفوظ" لفاطمة الزهراء محمد سعيد⁽²¹⁾. فإذا كانت الدراسة الرمزية بشكل عام لتنتج إلى ممارسة التأويل، فإن الناقدة نظرت إلى مفهوم الرمز *symbole* نظرة "لفضاة"⁽²²⁾ بحيث جعلت كل ما يحفل بظاهرة واقعية يحمل دلالات رمزية

¹⁸ - المرجع السابق، ص: 144-145.

¹⁹ - المرجع السابق، ص: 6.
" باستثناء دراسة د. عبد الكريم حسن والطبع وهي بعنوان " الموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب " المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع، بيروت 1983.

²⁰ - صدر الكتاب عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، 1981.

²¹ - المرجع السابق... ص: 14.

significations symboliques. وهذا يجعلنا، في واقع الأمر، لا نفرق في دراستها بين ما هو رمزي وما هو واقعي. وصحيح بأن المضمون الروائي هو ما كان مُستهدفاً على الدوام في الدراسة، غير أن فكرة الترميز تحولت إلى ذريعة غير مُبررة لمعالجة جميع القضايا التي تصادفها الكاتبة في طريقها وهي تستعرض كثيراً من روايات نجيب محفوظ. ولعل بعض الإشارات التي وردت في مدخل كتابها تدل على هذا التوجه النقدي، أي التوسع في دراسة القضايا التي تعالجها أعمال هذا الكاتب: "وهكذا نخرج من هذا المدخل بعدة نتائج أساسية هي: أن الموضوع محوري لأدبه في مراحل الثلاث"⁽²²⁾. وتخيّل كيف ستتشعب المشكلات المضمونة في الدراسة⁽²³⁾، إذا كانت قضايا مصر، على تعقيدها، هي ما تبحث عنه الناقدة وراء ما تراه يمثل رموزاً متعددة. وقد تبين طغيان الدراسة الموضوعاتية من خلال جميع فصول وأقسام الكتاب. ويكفي أن نلاحظ أن مطالع أغلب الفصول كانت تبدأ دائماً بتحديد القضية أو المشكلة أو الحدث أو الفكرة الأساسية التي تعالجها الأعمال الروائية المدروسة، وتوضح ذلك من خلال ما يلي⁽²⁴⁾:

مشكلة الأب (ص 58). السلية والضياع (ص 75). الصراع بين الخير والشر، قضية الانتكاس (ص 157). قضية مواجهة الإنكار (ص 168). مشكلة الإنسان المصري. مشكلة الإنسانية عامة (ص 182). قضية تخلي الطبقة الجديدة عن مبادئها القديمة (ص 192). أزمة المثقفين (ص 207). مسألة التوازن في حياة الإنسان (ص 250)... الخ
هكذا نلاحظ كيف كانت القضايا والمشكلات هاجساً أساسياً في مجموع الدراسة، مما جعلها في نظرنا دراسة موضوعاتية في الاعتبار الأول.

ويمكن أن نلاحظ وجود اتجاه موضوعاتي لا يحكمه ناظم واضح أيضاً في دراسة أخرى، هي أيضاً بحث جامعي وهي لـ د. عبد الحميد القطب بعنوان: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث⁽²⁵⁾. ومع أن عنوان الدراسة يبدو موجهاً نحو الاهتمام بالشكل الداخلي للعمل الروائي، إلا أن الممارسة فتحت الطريق لكل القضايا الممكنة لتعالج في

²² - المرجع السابق... ص: 16.

²³ - انظر الإشارة إلى قضية المشكلات في بداية مدخل الدراسة (المرجع السابق) ص: 7.

²⁴ - تشير إلى أن مواقع الإحالات هنا تشير إلى بداية فصول الكتاب، وفي حالات قليلة إلى الصفحة الأولى من كل فصل بشكل عام.

²⁵ - صدر الكتاب عن دار المعارف، ط: 1، 1982.

إطار ما سمي بناء الرواية، كما أن الناقد بدا في كثير من الأحيان عاجزا عن تقديم تحليل منهجي يتبع فيه فكرة أو قضية محددة مستمرا هكذا عبر كل أقسام الدراسة²⁶.

يقدم لنا هذا العمل النقدي مثالا نموذجيا عن الدراسة الموضوعاتية التي تفتقد الأساس النظري، ولندكر هنا بحلولها من مقدمة لها علاقة بتوجه الدراسة النقدي، كما أنها على المستوى التطبيقي تمارس نقدا تفتيتيا يُضرب معالم النص المدرّس، لأنها تقدم ملاحظات وتعليقات متناثرة ليس بينها روابط منطقية في أغلب الحالات. ذلك أن نفس كل وحدة الفكرية لا يتعدى في الغالب فقرة واحدة أو فقرتين. ففي تحليله مثلا لإحدى روايات علي أحمد باكثير: (واسلاماه) ينتقل بسرعة مذهلة على التوالي من تحديد موضوع الرواية إلى تحديد أسلوبها ثم علاقة الرواية بالتاريخ، ثم تقديم ■ من الرواية تتبعها لفظة أخرى منفصلة عنها وتعليقان متباعداً على بعض جوانب الرواية وبعض الملاحظات حول الشخصيات، ثم الإشارة إلى وصف المعارك، وبعد ذلك الكلام عن الأحداث و زمن السرد temps narratif ثم العودة إلى وصف المعارك، والرجوع إلى الكلام عن الشخصيات²⁷. كل هذه الانتقالات تتم خلال حجم من الكتاب لا يتعدى خمس صفحات، مع ما نلاحظه من تفكك في وحدات التحليل، وعدم خضوعها لأي تخطيط مدرّس. يدل على ذلك تكرار بعض الملاحظات في مواضيع متفرقة رغم أنها تنتمي إلى فكرة واحدة.

ونجد عددا آخر من الدراسات المتعلقة بالرواية العربية يمكن اعتبارها تنتمي أيضا إلى الممارسة الموضوعاتية، لأنها أولا نظرت إلى تحديد الجانب المنهجي باعتباره مسألة ليست ذات أهمية ولذلك خلت من مقدمات منهجية، وأعلنت عدم التقيد بمنهج محدد، وأما تسفيد من مناهج متعددة دون صياغتها في رؤية واحدة شمولية دالة بالفعل على أن الناقد اطلع على أصولها. وثانيا لأنها من حيث الجانب التطبيقي اهتمت أساسا بالمشكلات والقضايا والأفكار، ولم تمتد في التحليل إلا بالحدس والمعارف العامة، وأحيانا قليلة تطل علينا بعض ملامح الاستفادة الضمنية من تيار منهجي أو آخر. هذا إلى جانب الاهتمام بالتلخيص والمقارنات وأحكام القيمة jugements de valeur واللجوء إلى التعليقات والشرح والتفسير.

²⁶ - انظر مثالا نموذجيا ضمن هذا الكتاب على التحليل المفكك، وذلك في دراسته لروايات علي أحمد باكثير.

ص: 73 إلى 84. (المرجع السابق).

²⁷ - المرجع السابق... ص: 73_77

وحيث أننا لا نريد أن نطيل كثيراً في تتبع هذه الدراسات، نرى مع ذلك ضرورة الإشارة إلى عناوين كتب أخرى مما نراه يسر في هذا الاتجاه مع تفاوت ملحوظ بينها في تحقيق مستويات معينة من الانسجام التحليلي⁽²⁸⁾.

- يوسف الشاروني: الرواية المصرية المعاصرة (1973).

- د. يوسف عز الدين: الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها (1973).

- د. عبد الكريم الأستر: دراسات في آداب التكية (الرواية) (1975).

- د. علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعلوم (1979).

- فاروق وادي: ثلاث علامات في الرواية الفلسطينية (1981).

- محمد أبو خضور: دراسات نقدية في الرواية السورية (1981).

- في نقد الشعر:

ولما يتعلق بتطبيق الموضوعات في دراسة الشعر نرى أن محاولة د. عبد الكريم حسن⁽²⁹⁾ تعتبر نموذجاً يبحث لنفسه عن نظام خاص، استناداً إلى القرينة الخاصة للنقاد وإلى النقاد الموضوعاتيين الغربيين، لذلك ينبغي الحديث عنه تحت النقطة الموالية "ب" المعنونة كالتالي: البحث عن النظام الموضوعاتي، وبحكم اختيارنا لدراسة كتابه في الجانب التطبيقي سوف لن نشير إليه في هذا الجرد العام حتى لا تقع في التكرار، وعليه يمكن الاطلاع على تحليل كتابه في الجزء التطبيقي تحت عنوان: "في النقد الموضوعاتي للشعر".

ونريد فقط أن نتناول نموذجاً آخر من الممارسة النقدية الموضوعاتية التي تقع في نطاق غياب النظام، ونقصد بذلك بعض كتابات علي شلق في دراسة الشعر.

يكاد يدخل كتابه: المتنبي، شاعر الفاظه تتوهج هرسانا قاسر الزمان⁽³⁰⁾ يكون خلاصة للأفكار البشلاوية، لولا بعض الملامح الدنيئة المثالية التي تسربت إلى تصوره بحكم طبيعة الخلفية الثقافية التي ينتمي إليها في الوطن العربي، ذلك أننا يمكن أن نستخلص

²⁸ صدرت الدراسات المذكورة في طباعتها الأولى بالتتابع عن: - دار الهلال - معهد البحوث والدراسات العربية - دار الفكر - دار المسيرة بيروت - المؤسسة العربية للدراسات والنشر بيروت - اتحاد كتاب العرب دمشق.

²⁹ الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب المؤسسة الجامعية للدراسة والنشر والتوزيع. بيروت 1983.

³⁰ صدر عن المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط: 1982.

من الجوانب النظرية في هذا المدخل أغلب عناصر الرؤية التي بلورها باشلار في دراسته النقدية. غير أننا لا نستطيع مع ذلك تأكيد تأثيره به، فالكتاب لا يشير أبداً إلى مراجعته ومصادره النظرية، ولعل هذا يدل على أن الفكر النقدي العربي امتدى أحياناً إلى الموضوعاتية، عن طريق قراءة خليط من الفلسفات القريبة من المنهج الموضوعاتي كالتأصيلية والوجودية والفلسفة الظاهرية، وهو ما يجعل النقد الموضوعاتي العربي يتميز ببعض الاستقلال في أغلب نماذجه عن نظيره الغربي. وتلغى الأفكار النظرية التي عرضها علي شلق مع آراء باشلار من خلال مستويين:

١. مستوى العلاقة بين الإبداع والكون:

ففي نطاق علاقة المشاهدة بترأى الإبداع الفني في نظر الناقد وكأنه يتفجر في ذات المبدع مثل ما تتفجر الأرض فتعطي الجبال والسفوح والوديان وتجلو عن ملامح الطبيعة المتفاوتة لطفاً وحساً وبهاء وروعة³¹.

وفي إطار الكلام عن العلاقة بين الإبداع الأدبي والتصورات الخيالية نجد الناقد هنا يستلهم فكرة وحدة الوجود panthéisme الميجيلية؛ فما يبدعه الفنان من جزئيات في نظره إنما هو مظهر تتجلى فيه الأحادية المطلقة، لاعتقاده " بأن الأشياء انبثقت من واحد ثم تاسلت ثم تكاثرت وبعثت مما ليكها في الجماد والنبات والإنسان والأفلاك والغيوب"³².

٢. مستوى الأسطورة والاستعارة والعودة إلى المنبع:

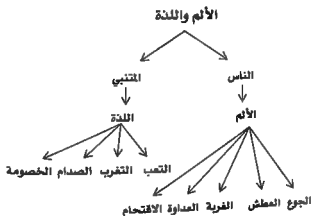
توضح العلاقة بين حلم اليقظة rêverie وعناصر الطبيعة substances de la nature حسب تصور باشلار المشار إليه سابقاً، مماثلاً بين أفكار الناقد والبشارية. وقد استخدم باشلار - كما هو معروف - لفظ الصورة وقرنه بحلم اليقظة. كما تحدث عن قوقما الإحالية معاً على مرحلة الطفولة البشرية، بينما ركز شلق على الأسطورة mythe والاستعارة métaphore وقوقما الإحالية على المنبع الذي هو وحدة الوجود³³. وما هنا نجد مماثلاً وممايزاً طفيفاً كما نرى.

³¹ - المرجع السابق ص 6

³² - نفسه ص 6.

³³ - نفسه ص 6 فقرة 5.

ومع أن الناقد اهتم بحياة المتنبي، مما أعطانا الانطباع بأن دراسته تميل نحو تاريخ الأدب *histoire de la littérature*، فإنه احتفظ للرؤية الموضوعاتية بحضورها البارز في عمله. وقد قسّم كتابه إلى موضوعات أساسية توظف شعر المتنبي وهي: المدح، الهجاء، الفخر، الحكمة، الغزل، الوصف. وهذا التقليد نكاد نجده في أغلب الدراسات التي تناولت الشعر العربي القديم، إلا أن موضوعات الناقد تتجلى هنا بشكل متميز عندما ينتقل إلى معالجة تفاصيل كل موضوع على حدة. يرى بخصوص المدح مثلاً أن فكرة "الإسم جَوْهَرُ المسمى" لجابر بن حيان، وفكرة الكمال والعظمة لدى الشيعة، كانتا من المعاني المركزية في مدالعه⁽³⁴⁾. يضاف إلى هذا كله بعض المعاني الفلسفية اليونانية التي تُصاغ في إطار تعجيد الذات⁽³⁵⁾. أما ما يخص الاستعارات، فالمبالغة هي التي تحكم في نظره شعر المتنبي في المدح. ويرى أيضاً أن نزعة التفرد والشعور بأنه يحتل مركز الثبات عن الله في الكون تبدو طاغية عليه في الفخر⁽³⁶⁾. وكتيجة لهذا التفرد يستخلص الناقد بعض التيمات التي تؤكد تميز المتنبي عن باقي البشر. ويمكن أن نوضح ذلك أكثر بواسطة الخطاطة التالية⁽³⁷⁾:



³⁴ - نفسه ص: 78.

³⁵ - نفسه ص: 78.

³⁶ - نفسه ص: 110.

³⁷ - يلاحظ أن ما قد يندرج عند الناس في إطار الألم يندرج عند المتنبي هنا في إطار اللذة، وهذا وجه الاختلاف بينه وبين الناس، كما يريد توضيحه علي شلق.

وفي إطار الحكمة يلاحظ شلق أن مفهوم "الناس" بالنسبة للمتي يتخذ صوراً عديدة، وهي جميعاً منسوخة من شيء واحد، فالتاس عشرات في الطريق - سوءات في العيون - حُساد خادعون - ذئاب ساعرة الشهوة إلى الفتك - أفاع يتهاش بعضها البعض⁽³⁸⁾.

وفي كتابه عن ابن الرومي⁽³⁹⁾ يغلب التقسيم الموضوعاتي في الجزء الثاني على الخصوص من خلال التركيز على فن الهجاء والفخر والثناء والغزل والفتن والجمال في شعر ابن الرومي، بالإضافة إلى موضوعات أخرى كَمعارض الطبيعة والبشاعة والموت والمثل والحكمة. والكتاب لا يخلو من الاهتمام بالجانب الشكلي وخاصة عندما تُعرض الناقذ لبناء القصيدة في شعر ابن الرومي⁽⁴⁰⁾. وتغل الخلاصات التي استنتجها الناقد من دراسته لقصيدة ابن الرومي المشهورة في "وحيد" نموذجاً واضحاً عن اهتمامه بالتفكيك التيمي *déconstruction thématique* للشعر العربي. فقد وجد أن فيها مساراً يتجه من الكليات إلى الجزئيات ومن الوحدة إلى النوع ومن الغريزة إلى الحضارة ومن الأسطورة إلى الغيب، إلى المثل الأعلى، بالإضافة إلى تأثير المنطق والفلسفة والكيمياء والنحو والإيمان بأن الرؤية الذاتية تُكمل الواقع. كل هذا يجعل من قصيدة ابن الرومي في نظره سقمونية تعج بمظاهر الحياة.⁽⁴¹⁾

وكان علي شلق قد خصص في مقدمة كتابه عن أبي العلاء المعري أهم الموضوعات التي هيمت في شعره حين قال: " شعره خطُّ عبارة الحرية ودرؤها والشك ومسالكه والحب والسماح والسخرية والرفض، إلى التحدي المؤدي إلى إغراق الحياة في العدم"⁽⁴²⁾. وتتجلى الموضوعات في دراسته بصورة أكثر في تحديده لأفكار المعري وما تتضمنه من مؤثرات ثقافية مختلفة يمكن تباينها كما يلي⁽⁴³⁾:

³⁸ - نفسه ص: 127 - 128.

³⁹ - ابن الرومي في الصورة والوجود. المؤسسة الجاسية للدراسات والنشر وفتوزيع. ط: 1. 1982.

⁴⁰ - يمكن أخذ فكرة كاملة عن هذا التقسيم الموضوعاتي من خلال فهرس للكتاب أيضاً. ص: 423 - 424.

⁴¹ - نفسه ص: 350.

⁴² - انظر كتابه: أبو العلاء المعري والضيائية المشرقة. ج. د. ن. ت. 1981. الممتعة ص: 5.

⁴³ - المرجع السابق ص: 80.

مصادر فكر أبي العلاء المعري



ويظهر التقسيم الموضوعي أيضا في مقارنته لفكر أبي العلاء مع أفكار المذهب

السريالي *surréalisme* واشتراكهما فيما يلي: ⁽⁴⁴⁾

— الدعاية والتسامي *transcendance* (سخرية - زهد - شطحة).

— الإفراط في الأنا وتوسيعها إلى الكونية.

— الموت كخلاص عند المعري وتأكيد الحرية عند أصحاب الاتجاه السريالي

surréalisme.

— التمرد والتسر على العامة.

— عداة الدين.

— الحلولية *panthéisme* والتناسخ *réincarnation*.

— المهمل وسيلة البناء.

— الرموز، اللغة، الحروف، الأعداد، الطلاسم.

— الخيال، الوهم، التصور.

كانت مسيرة علمي شلق النقدية منذ محاولتهما الأولى مَهْوَسَةً بالموضوعات والبيئات. وقد أصدر عددا من الكتب هي في الواقع عبارة عن مختارات شعرية يختص كل واحد منها بموضوع محدد. ويمكن اعتبار كتابه "القبلة في الشعر العربي القديم

⁴⁴ - دار الأوتار - ط: 1963.

والحديث" نموذجاً بارزاً من نماذج هذه السلسلة الموضوعانية. فعتوان الكتاب يمثل النيمة المركزية التي تتمحور حولها مجموعة النيمات المتفرعة عنها، سواء من حيث الدلالة أم من حيث الأنواع أم من حيث موضوع التقيل، فمن حيث دلالة القبلة يرى علي شلق مثلاً أن لها أغراضاً متعددة ذُكر منها: الخضوع، الطاعة، الخوف، الرغبة الجنسية، الخداع، الحذر، الهزاء، الصمود⁴⁵. أما من حيث مواقعها فتحدث عن قبلة القدم، الخد، العين، العين، الرأس، ما وراء الأذن، اليد، الأنامل، الصدر، القدم، الساق... الخ⁴⁶، وعندما يتعلق الأمر بموضوع التقيل فيعدد ما يلي: الحبيب، الصديق، الأبوين، الطفل، الأخيار، المريض، الضعيف، المتوفى⁴⁷.

ولا يمكن اعتبار عمل من هذا النوع دراسة موضوعانية بالمعنى الصحيح، لأن الكتاب أصبح محفلاً لمراكمة تفاصيل محتويات المضامين الشعرية وتجميع الأشعار التي تلقي حول النيمة الرئيسية. فضلاً عن أن مقدمة الكتاب لم تكن كافية من حيث الجهاز النظري لوضع دراسة نقدية موضوعانية للشعر العربي.

ب- البحث عن نظام موضوعاتي:

تعرضنا حتى الآن لدراسات في نقد الروائية تنتمي - حسب تقديرنا - إلى المنهج الموضوعاتي بمعناه الواسع. أي دون أن نتحقق فيها بالضرورة وحدة في الرؤية أو في الموضوع المدروس. غير أننا نريد الآن أن نتحدث عن بعض الدراسات التي تراها تمثل هذا الاتجاه في أصوله القريبة من النماذج الغربية، مع محاولة تحديد الخصائص المحلية المميزة للنقد العربي الموضوعاتي.

تأتي بعض مؤلفات الناقد المصري د. غالي شكري في مقدمة الدراسات النقدية الموضوعانية، وأهمها: كتاباه "المنتقى، دراسة في أدب نجيب محفوظ"⁴⁸، و"الرواية العربية في رحلة العذاب"⁴⁹. ومع أن الكتاب الأول يمثل نوعاً من أي مقدمة أو تمهيد، فسيبين لنا عند تحليله أنه يخاضع لنسق موضوعاتي بحيث يمثل وحدة دراسية على قدر

⁴⁵ - نفسه ص: 6.

⁴⁶ - نفسه ص: 7.

⁴⁷ - نفسه ص: 7.

⁴⁸ - صدر عن مكتبة الزنباري ط: 1، 1964.

⁴⁹ - صدر عن عالم الكتب، القاهرة، ط: 1، 1971.

مقبول من الانسجام. وهذا بالتحديد ما كان وراء اختيارنا لهذا الكتاب كنموذج في الجانب التطبيقي. أما الكتاب الثاني فنجد فيه مقدمة لا تتحدث عن النهج الموضوعاتي، وإنما تمثل عرضاً موضوعاتياً، وتعرض نفسها باعتبارها صورة مصغرة لجموع خطوات الكتاب المصنّدة لمعالجة موضوعاتية على قدر ما من النسقية. وقد ركز الناقد في المقدمة على ما سماه بالمشكلات، وهي القضايا التي تظهور في الرواية العربية على المستويين الفني والدلالي. ومنها:

- مشكلة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية.
 - قضية التزاوجة بين الطابع الخاص والخلي والزرعة الإنسانية الرحبة.
 - مسألة البحث عن الشكل الملائم للمضمون الجديد، وخاصة مضمون الحزن سواء كان مُستمدّاً من الفلسفات الغربية أم من واقع العربية⁽⁵⁰⁾.
- وإذا تأملنا المشكلة الأولى نجدها ذات طابع جمالي، غير أنه يُنظر إلى علاقتها بالفن الروائي باعتبارها موضوعاً؛ إذ يُفترض، وفق طريقة طرح القضية، أن الرواية تمثل بحثاً في مسألة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية، يقول الناقد: "وقد كانت من المشكلات الهامة التي تصدت الرواية العربية خلال العشرين عاماً الماضية مشكلة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية... الخ"⁽⁵¹⁾. وحينما يتم التركيز على مسألة التوفيق بين الأسلوب الواقعي والقيمة الجمالية باعتبار أن ذلك أصبح قضية تعالج في الرواية، فعني ذلك أن التحليل النقدي يناقش موضوعاً وليس أسلوب الرواية أو تقنياتها الصبرية.

يُعتبر غالي شكري النقد الروائي الذي مارسه تحليلاً لما سماه بحث الرواية من منظور ذاتي. وبذلك تظهر إحدى السمات البارزة لتلك النظرة التي أشرنا إليها في مدخل هذا الفصل وهي اعتبار الإبداع - ومنه الرواية بالطبع - تعبيراً عن آراء المبدع، لذلك فالنقد يمكنه أن يستخرج هذه الآراء ويناقشها باعتبارها موضوعات للفحص.

وإذا تأملنا المشكلتين الياقيتين مما ذكر سابقاً وجدناهما تحتلكان طابع الموضوعاتية رغم الربط الحاصل فيهما بين الموضوع والجانب الفني:

⁵⁰ - المرجع السابق..... ص: 7 - 8.
⁵¹ - المرجع السابق..... ص: 7.

«الوعدة الإنسانية الرحبة» < والطابع الخلي
«الخزن كمضمون جديد» < والشكل الملائم.

ولقد حاول غالي شكري فيما بعد وضع مقدمات لأغلب كتبه النقدية تحت صورة مصغرة لكل كتاب وترسم معالم القضايا التي تناوّلها؛ ففي كتابه «أدب المقاومة»⁽⁵²⁾ تحدث في المدخل العام عن دلالات هذا المفهوم، وعن الأشكال التي اتخذها عبر التاريخ، فوجد أن مدلول المقاومة برز من خلال ثلاثة أشكال: مقاومة «إنسانية» مطلقة ومقاومة «قومية» وأخيراً مقاومة «اجتماعية ذات صبغة شعبية»⁽⁵³⁾. ويأتي متن الكتاب بعد هذا ليوسع تحليل هذه الأشكال ويدرس دقائقها.

ولا يقدم الناقد لكتابه «أزمة الجنس في القصة العربية»⁽⁵⁴⁾ بما يمثل مدخلا منهجيا بالمعنى الواضح، فقد اكتفى بوضع معالم أولية حول الموضوع المقترح للدراسة، ليتناول قضية الجنس في ضوء المعطيات التاريخية، مستفيداً من الأساطير القديمة ومن تاريخ الأفكار، دون إغفال الآراء المعاصرة في الموضوع، وخاصة ما توصل إليه فرويد بخصوص اكتشافه للطاقة الكامنة وراء الرغبة الجنسية⁽⁵⁵⁾ ويكون المدخل بسبب هذا كله صورة مصغرة عن موضوع التحليل في مجموع الكتاب.

إن الارتقاء الكامل في حضن الموضوع دون الاهتمام بالمنهج المتبع هو الذي يفسر لنا نوعية الكتابة التي أصدرها غالي شكري حول النقد الماركسي. إذ نجد لديه دائماً نزوعاً للتحرر من القيود في التعامل مع الأدب. وهو يستفيد هنا من أكثر التصورات الماركسية تحمداً من المفاهيم الجاهزة، فيأخذ مثلاً بآراء غارودي الذي لا ينظر إلى «أقيسة الجمال من واقع خارجي محدد بصورة نهائية مغلقة، وإنما من واقع تشترك في صنعه فعاليات الإنسان. ومن هنا لا تعود معايير النقد الفني معايير مطلقة، ولكنها مزيج مركب من وجهي الحقيقة: المطلق والنسبي»⁽⁵⁶⁾.

⁵² - غالي شكري: «أدب المقاومة» دار المعارف بمصر 1970.

⁵³ - المرجع السابق... ص: 16.

⁵⁴ - غالي شكري: أزمة الجنس في القصة العربية. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر 1971.

⁵⁵ - المرجع السابق: انظر الصفحات: 9 - 12 - 21 - 44.

⁵⁶ - د. غالي شكري: «الماركسية والأدب». المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط: 1. 1979. ص: 169.

على أننا نجد في بعض مؤلفات غالي شكري الأخرى ما يؤكد توجهه إلى النقد الموضوعاني بشكل يكاد يكون صريحاً. ففي مقدمة كتابه: "العنقاء الجديدة، صراع الأجيال في الأدب المعاصر" إشارة بالغة الأهمية يقول فيها:

"... وقد دأبت منذ بداية حياتي الأدبية تقريباً على أن أختار قضية ما: أناقشها أحياناً من خلال كاتب واحد، (كـنجيب محفوظ أو توفيق الحكيم أو سلامة موسى) أو عدة أدباء، (كأزمة الجنس في القصة العربية، وشعرنا الحديث إلى أين، وأدب المقاومة، والتراث والثورة) أو مرحلة تاريخية (كمذكرات ثقافة تحتضر، وثقافتنا بين نعم ولا. وذكريات الجيل الضائع) وهكذا، لم يكن يعني الشكل، سواء جاء أكاديمياً خالصاً أو صحياناً خالصاً، كانت "القضية" ولا تزال هي التي تعني".⁽⁵⁷⁾

إن الناقد يقدم لنا هنا اختياره المبني الذي تحكم في أغلب الدراسات التي كتبها، وفيها مساهمته في النقد الروائي، وهو ما يمكننا من أن نجعله في جانب النقد الموضوعانيين الذين لا يهمهم كثيراً منهج التحليل بقدر ما يهمهم الموضوع المخلل، بحث تنحول الفكرة والقضية والمشكلة باعتبارها موضوعاً إلى منهج في نفس الوقت. هنا فقط يتحقق نوع من الوحدة التي ينهض بها المحور العام للدراسة. أما جزئيات التحليل فيمكنها أن تسمح لجميع الناهج أن تسرب إلى مجهود الناقد، وغايته من ذلك خلق حوار دينامي مع النص على نبراس الخبرة الموسوعية للناقد، ويمثل هذا الحوار - في نظر الناقد نفسه - سلسلة من التفاعلات التي لا تنتهي.

وغالي شكري يتصور النقد الأدبي جزءاً من النشاط الفكري العام للفرد. وهو لذلك لا يفصل عن مجموع هذا النشاط، كما أنه لا يفصل حتى عن معطيات الواقع: "وليس النقد إلا عنصراً كيفية عناصر حياتنا الفكرية. يتأثر بالواقع الإشتل ويؤثر فيه، وتجري بينه وبين الفن الخالق سلسلة من التفاعلات المعقدة التي لا نهاية لها..."⁽⁵⁸⁾. وهكذا نراه يعضي دائماً في الاتجاه المعاكس لإقرار أية نظرية نقدية محددة إلى أن يتحول الموضوع ذاته بين يديه إلى مؤلّد لأدوات نقده الخاصة. دون أن يمنع ذلك في

⁵⁷ غالي شكري: العنقاء الجديدة دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت. ط 1. 1979. ص: 6.
⁵⁸ غالي شكري: النظر مقدمة كتاب "الفكر والفن في أدب يوسف السباعي". وهو مجموعة من الدراسات أشرف على جمعها وإعدادها. دار الفكر مكتبة الخاتمي لاون سنة الطبع ص: 4.

الوقت ذاته من الاستفادة الحرة من شتى الخلفيات المنهجية والنظرية. وهذه هي المفارقة الأساسية المميزة لممارسة التحليل الموضوعاتي سواء في الغرب أم في العالم العربي.

وتأكيداً لعنصر التفاعل في العملية النقدية يتخذ مبدأ المقارنة في العملية النقدية موقعاً شديداً الأهمية، لأنه يجرى الناقد من الأحكام الذاتية المطلقة أي الاحتفاظ بنسبة الأحكام. والمقارنة إلى جانب ذلك كله تفتح إمكانية التفاعل والتوليد *maïeutique* إلى حدودها القصوى. بحيث يصبح النقد رحلة فكرية لا غاية لها. وقد كان غالي شكري شديداً الحرص على تأكيد الدور الحيوي الذي تمارسه المقارنة في العمل النقدي فرأى:

"إن عنصر المقارنة في النقد الحديث شيء بالغ الأهمية، فهو العنصر الوحيد الذي يمسد القيمة النسبية للعمل الفني، فيقيم التوازن بينه وبين العنصر التحليلي الذي يمسد القيمة المطلقة للعمل نفسه. المقارنة أيضاً توضح لنا عوامل التأثير والتأثر أي التفاعل بين الأعمال الأدبية مع بعضها البعض وبين الحضارة والفنان وبين الفنان وفنه..." (59).

إن المقارنة ينبغي أن تبقى دائماً خاضعة مع ذلك للقضية المحور *proposition pivot* التي تنأى من قبل الناقد منذ البداية، والقضية *proposition* تمثل عنده الموضوع والمنهج على السواء. وليس غريباً بعد هذا أن يشبه شكري ما يسميه "الناقد المنهجي" بالشاعر أو الروائي (60) أو المسرحي، فعليه أن يتابع "القضايا - مخارجات ذات المميزات الأدبية" (61). وهذا يعني أن غالي شكري يدعو إلى التوحيد التام بين "منهج" الناقد والموضوعات التي تترها الأعمال الأدبية المدروسة. وهذا جانب يخلق التماساً بين

أداة المعرفة instrument de savoir وموضوع المعرفة sujet de savoir

وعندما تتحول العناصر الدلالية (أي الموضوعات في المادة الأدبية) إلى منهج للناقد، تصبح في واقع الأمر هي مركز المعالجة النقدية. أما المناهج النقدية المعروفة سلفاً فيمكنها أن تحيط بهذا المركز دون أن تتمكن من الاستحواذ عليه، حتى إذا احتاج الناقد إلى بعضها أمكنه أن يستفيد منها في اللحظة المناسبة. ولعل الفقرة التالية توضح لنا بشكل جلي ما بقي خفياً من فلسفة الناقد ذات الجرع الموضوعاتي الواضح:

⁵⁹ - غالي شكري: مذكرات ثقافة تحتضر - دار الطليعة بيروت. ط 1. 1970. ص: 158.

⁶⁰ - فلاحظ هنا صديق تودوروف الذي وصف النقد الموضوعاتي الذي سبقه بـ"لهجوي" ينظر القسم الأول رقم 2 وخاصة ما قلناه تحت عنوان: الموضوعاتية البنيوية.

⁶¹ - غالي شكري: سوسيولوجيا النقد العربي الحديث. دار الطليعة. بيروت ط 1. 1981. ص: 262.

"النقاد المنهجي فاتح، وليس نباتا متسلقا على غيره من النباتات أو الأشجار أو الأسوار. لذلك فهو مفكر وظيفته المحددة هي النقد. ولأنه مفكر فهو صاحب قضية بل قضايا. وليس المقصود هنا إطلاقا أنه فيلسوف أو سياسي أو اجتماعي أو محلل نفسي، فالقضية الأدبية تشمل ذلك كله على نحو أكثر خصوصية، وتضيف إليه الرؤيا الجمالية ذات البعد النوعي المستقل والمربط في آن بالبنية الاجتماعية الثقافية"⁽⁶¹⁾.

هذه أهم الركائز النظرية التي كنا مضطرين لالتقاطها من مختلف مؤلفات الناقد، عسى أن نكون قد كونا فكرة تامة عن تصويره المنهجي، لأن المقدمات التي كتبها لمؤلفات نقد الرواية لم تكن كافية في جميع الحالات لإتمام صورة هذا المنظور. وقد رأينا أن كتابا نقديا يشكل في نظرنا مثالا نموذجيا لممارسة النقد الموضوعائي كان يخلو تماما من أي تقديم منهجي، نقصد بذلك كتاب: "المتنصي دراسة في أدب نجيب محفوظ". وستبين لنا عند تحليل هذا العمل في الجانب التطبيقي جميع العناصر التي تشكل الممارسة النقدية لهذا الكتاب في إطار ما ندعوه بالنقد الروائي الموضوعائي في العالم العربي.

ونجد من بين الدراسات التي ظهرت في العالم العربي في إطار النقد الروائي ما يمكن اعتباره بمضي في نفس الاتجاه الموضوعائي. ونشير هنا بالتحديد إلى بعض مؤلفات جورج طرابيشي الأولى، مثل بحثه حول موضوع "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية"⁽⁶²⁾ الذي ينطلق كما هو واضح من محور أساسي واحد يتم تتبع أثره خلال مجموعة من الروايات المدروسة⁽⁶³⁾. ويتبنى الناقد نفس الرؤية الموضوعائية التي تستفيد، إذا دعت الضرورة، من جل المناهج. وفي كتاب آخر له بعنوان: "الأدب من الداخل"⁽⁶⁴⁾، نراه يكاد يلقي بشكل مطابق مع آراء غالي شكري عندما ينظر إلى العمل الأدبي باعتباره خالق منهجه الخاص، وكذلك عندما يعتبر ضمنا المناهج المختلفة، ترسانة احتياطية ينتفع بها الناقد عند الضرورة: "إنني لست من النقاد الذين يؤمنون بأسطورة المفتاح الذي يفتح الأقفال جميعا. فلكل قفل مفتاح. والأثر الأدبي قُفلٌ وبحاجة هو الآخر إلى مفتاح خاص به.

⁶¹ المرجع السابق... ص: 262.

⁶² جورج طرابيشي: "الله في رحلة نجيب محفوظ الرمزية" دار الطليعة: بيروت ط 1، سنة 1973. ونعتمد هنا على ط: 2/ 1978.

⁶³ ندرس الناقد أيضا بعض القصص القصيرة من مجموعة نجيب محفوظ "حكاية بلا بداية ولا نهاية" كما درس قصة طويلة تنحدر من الرواية بعنوان: "زحلاوي" من مجموعة نجيب محفوظ: "فلما الله". ولكن حجم الاهتمام بالرواية في كتاب طرابيشي يفوق اهتمامه بالقصة ولهذا أدرجنا كتابه في دراستنا.

⁶⁴ صدر الكتاب عن دار الطليعة بيروت: ط 1. 1978. وهي المعتمدة هنا.

وأردا نوع من النقاد هو ذلك الذي يُصر على فتح الأثر الأدبي الأصل بفتح جاهر أي منهج مسبق وادولوجية مسبقة⁽⁶⁴⁾.

كما يرى أيضا أن "الأثر الأدبي، هو الذي يعين للنقاد طبيعة المنهج الذي يمكن فتح قفله به"⁽⁶⁵⁾، مبيحا للنقاد أن يستفيد من جميع المناهج مثل: التحليل النفسي، السوسولوجيا الجدلية، المنهج البنيوي. غير أنه يشترط ضرورة تحقق وحدة الرؤية النقدية وشموليتها⁽⁶⁶⁾.

ومع أنه يدعو الناقد إلى التخلي عن كل ادولوجية مسبقة في التحليل، فإنه يرى في نفس الوقت أن الناقد محكوم بالضرورة أن تكون له رؤية ادولوجية، مطلقا أن الأدب دائما حامل بالضرورة لادولوجيته، غير أن الناقد بإمكانه أن يكشف عن ادولوجية العمل الأدبي إذا هو اعتمد على التحليل الداخلي دون منهج جاهر⁽⁶⁷⁾.

وهذه الحيرة بين التخلص من منهج مسبق والإخلاص للنص، وبين اعتماد الرؤية النقدية الشمولية، هي - في واقع الأمر - القاسم المشترك بين النقاد الموضوعاتيين كيف ما كانت ميولاتهم وأهدافهم.

نجد مثلا غالب هلما " يتبنى نفس الموقف في دراسته لبعض الأعمال الروائية"⁽⁶⁸⁾، فيرى أن محاكمة الأدب بالمقاييس السياسية يعطل إدراك ما في هذه الأعمال من إبداع، لذلك اختار أن يحكم ذوقه goûr الخاص في دراسة الرواية، ويسمي نفسه في ذات الوقت دغماتيا، في الوقت الذي نجده فيما بعد مباشرة ينتقد الدغماتية dogmatisme الماثلة في النقد السياسي⁽⁶⁹⁾. ولعل حيرته هذه راجعة إلى أن ما كان يهمه من دراسة الرواية هو بعض الأفكار الملحة idées obsédante الماثلة في بعض النصوص، لذلك نسأل: كيف يمكن للروائي المبدع أن يبقى سجيناً لفكرة واحدة لا يحيد عنها؟ متى نشأت هذه الفكرة؟ ولماذا بُنيت بكل هذا الرسوخ؟ وما الذي يجعل الإنسان يتخضع لخمسة

٦٤- المرجع السابق..... ص: 8.

٦٥- المرجع السابق..... ص: 8.

٦٦- المرجع السابق..... ص: 9.

٦٧- المرجع السابق..... ص: 9.

٦٨- غالب هلما: "قرأ في أصالي: يوسف اندريس - جيرا إبراهيم جيرا هنا مينا..." دار ابن رشد (دون سنة الطبع).

٦٩- المرجع السابق..... ص: 6 ، 11.

فكرة كهذه؟⁷⁰، مثل هذه الأسئلة الفلسفية حول نشوء الأفكار تعجز التصورات الجاهزة الإجابة عنها، لذا يجد الناقد الموضوعاتي مبرراً كافياً لاستخدام مجموع وصلته المعرفي إلى جانب ذوقه الخاص في التحليل. وهذا ما يفسر لجوءه - كما أشار هو نفسه في المقدمة⁷¹ إلى أغوار الماضي الطفولي للبحث عن جذور تكون الفكرة في الروايات المدروسة، وهو ما يقرب هذه الدراسة من الأعمال النقدية لبشار الذي كان كما رأينا أحد رواد النقد الموضوعاتي في المغرب⁷².

وأخيراً يمكن أن نعتبر دراسة سمر روجي الفصل المطولة وهي بعنوان "ملاصيح في الرواية السورية"⁷³ تنوعاً في إطار ما يسمى النبوية الموضوعاتية، لأنه تبقى في تصوره المنهجي - من خلال المقدمة - ما سماه المنهج التفسيري *méthode explicative*، وهو منهج دعا إليه خلدون الشمعة مستفيداً من التنوعات المنهجية التي كانت حاضرة في الثقافة الانجلوسكسونية، ويفضي هذا المنهج أن يُعيد الناقد بناء رؤية المبدع وتجربته اعتماداً على المعطيات النصية وحدها⁷⁴، ومن هنا تأتي الملاصيح "النبوية".

إلا أن سمر روجي الفصل طعّم هذا المنهج بما سماه "المنهج الفلسفي" *méthode philosophique* ولا تفهم من معنى هذا المنهج إلا أنه مناقشة الأفكار والآراء والتأملات التي يتضمنها العمل الأدبي. وهذا يساعد في نظره على تقديم نظرة كلية عن النص الروائي. فهل يُقصد بالنظرة الكلية رؤية العالم *vision du monde*؟ لا ندري على وجه التحديد، لأن الناقد لا يضيف مزيداً من التوضيحات في هذا الشأن. ونحن هنا نكتفي بوصف الجانب النظري في الكتاب أساساً، ما دام صاحبه قد أعلن عن منهجه الصريح بهذا الشكل التركيبي الذي تراه يُطعّم مرة أخرى بما سماه الناقد مفهوم النص في النقد النبوي. وإلى جانب ذلك كله يقر باستخدام الذوق الخاص من أجل سير المضامين أولاً وتحديد قيمة الشكل ثانياً⁷⁵.

⁷⁰ - المرجع السابق... ص: 7.

⁷¹ - المرجع السابق... ص: 9.

⁷² - انظر إشارتنا المتكررة لبشار في القسم الأول من هذا الكتاب.

⁷³ - صدر الكتاب عن منشورات اتحاد الكتاب. دمشق 1979.

⁷⁴ - انظر ما قلناه نبيل سليمان عن منهج خلدون الشمعة التفسيرية في كتابه: "مساهمة في نقد النقد الأدبي". دار الطليعة بيروت. ط: 1. 1983 ص: 63.

⁷⁵ - سمر روجي الفصل: ملاصيح في الرواية السورية ص: 7 - 7.

يتبين لنا إذن أن استخدام "التفسير" والتأمل الفلسفي وتحديد المظاهر والبنى والمذوق، كل ذلك يقود التصور أولاً إلى التعددية المنهجية وثانياً إلى التركيز على معالجة الأفكار، وهما خاصيتان تميزان المعالجة الموضوعية للنصوص الأدبية دائماً كما رأينا، وأن تكون الدراسة مُطعّمة بالبعد البيوي، فذلك لا ينفي عنها أبداً صفة الموضوعية. وقد بين لنا في مدخل هذا الفصل أن البنية الموضوعية كانت اتجاهاً معروفاً في النقد الغربي أحدث تطوراً ملحوظاً في الممارسات النقدية المثارة بأفكار هوسرل الظاهرية.

إن استخدام مفهومي التفسير والتأويل، يقدمان الدليل أيضاً على موضوعية منهج الناقد. ونعلم أن بعض النقاد الغربيين قد حددوا في واقع الأمر تحت عنوان نقد التأويل (= الهرمينوطيقا herménéutique) مهمتي التفسير والتأويل معا في مرحلتين وهما: تحديد المعنى الحرفي، ثم بعد ذلك بلوغ المعنى الحقيقي. وعندما يتم إنجاز المرحلتين تتحدد الغاية من الفهم والتأويل، أي امتلاك المعرفة بصورات المؤلف والتمثلات assimilations التي كونها في ذهنه والأفكار العامة التي لها استوعب العالم، وعن طريق هذا يمكن الوصول إلى المعلومات الدالة وتحديد الآراء والمذاهب⁷⁵. وقد سبق معنا رصد العلاقة بين النقد التفسيري والهرمينوطيقا والاتجاه الفلسفي الظاهري الذي يُعتبر الخلفية النظرية التي ينسب عليها النقد الموضوعي.

* * *

هذا عن الخلفية النظرية للنقد الروائي والشعري الموضوعي كما تبين أساساً من خلال المقدمات والتأملات النظرية في مجموعة من المؤلفات التي رأينا أنها تمثل هذا الاتجاه. وقد تبين لنا أن غالي شكري كان يمثل الريادة في هذا الجانب، بل إنه لا يزال يمثل في نظرننا نموذجاً لهذا لممارسة النقد الموضوعي، لذلك سنتناول كتابه "المقتضي..." نموذجاً في الجانب التطبيقي حتى نتبين عن قرب طبيعة التعامل الموضوعي المباشر مع النصوص الروائية العربية. على أننا سنحرص على تقديم نموذج للتحليل فيما يخص تطبيق الموضوعية البيوية في الشعر حتى تكتمل لدينا نسياً صورة تطبيق هذا المنهج في العالم العربي.

⁷⁵ - الشعر ككتاب "النقد التاريخي" لجماعة من النقاد، ترجمة عبد الرحمن بدوي دار النهضة العربية، القاهرة 1963، ص: 119.

2- الجانب التطبيقي

• هي النقد الموضوعاتي للرواية

أشرنا عند الحديث عن الجانب النظري أننا سنتناول في التطبيق كتابا يمثل النقد الروائي الموضوعاتي في العالم العربي تمثيلا نموذجيا، وهو كتاب: المنتصر، دراسة في أدب نجيب محفوظ⁽⁷⁶⁾ د. د. غالي شكري. وبحكم أن الكتاب يخلو من أية مقدمة منهجية، فإننا سنحاول أن نستخلص بعض الجوانب النظرية في الجزء التطبيقي الأول من التحليل، من خلال بعض الإشارات الواردة ضمن متن الكتاب، أي في تصاعيف الممارسة النقدية نفسها:

- الأهداف

لا يحدد الناقد أهدافه قبل أن ينتقل إلى الممارسة النقدية، لأنه لم يضع لمؤلفه كما قلنا مقدمة منهجية، وهو لذلك لم يلزم نفسه بأي تحديد منهجي واضح، غير أن أي كاتب، مهما حاول أن يخفي أهدافه، فإنه لا يلبث أن يعلن عنها من خلال الممارسة. وقد لا يرى ضرورة أن تكون هذه الأهداف محددة بدقة، خصوصا عندما يتعلق الأمر بتحليل نقدي يستفيد ضمنا من مناهج متعددة.

ويبدو أن الناقد قد حدد هدفا عاما منذ أن وضع عنوان كتابه، وهو عنوان ذو طبيعة موضوعاتية واضحة، فالناقد سيبحث عن صورة المنتصر⁽⁷⁷⁾ في أدب نجيب محفوظ الروائي. وهذا تأكيد لما قاله سابقا في كتابه العنقاء الجديدة: "و قد دأبت منذ بداية حياتي الأدبية تقريبا على أن أختار قضية ما: أناقشها أحيانا من خلال كتاب واحد (كـنجيب محفوظ أو توفيق الحكيم أو سلامة موسى... الخ"⁽⁷⁷⁾).

هناك فقط بعض الجوانب النظرية العامة التي يمكن اعتبارها علامات كاشفة ودالة على الارتباط بالنقد الظاهري الموضوعاتي الذي يأخذ بفكرة أن القضايا التي يتورها

⁷⁶ - صدر عن مكتبة الزناري ط: 1. 1964، وهي الطبعة المعتمدة في هذه الدراسة.
- سنلاحظ أن هذه التهمة، رغم أنها من القضايا الأساسية، إلا أنها في الواقع تقتضي تحت تهمة شمولية، وهي تهمة المأساة. وسيتبين لنا ذلك فيما بعد في سياق تحليل هذا الكتاب....

⁷⁷ - غالي شكري العنقاء الجديدة دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت. ط: 1. 1977. ص: 6.

المبدع في أعماله الروائية خاضعة لتخطيط مسبق من قبله، ويكفي تحليل الإبداع لكشف معالم هذا التخطيط. ويرى في هذا الصدد أن المأساة التي يعبر عنها نجيب محفوظ من خلال رواياته خاضعة لتخطيط ذهني schématisation mentale (ص: 104)، لذلك يفتني في اكتشاف العلاقات القائمة بين جميع الروايات على اعتبار أنها تخضع لذلك التخطيط. وجميع المقارنات التي أجراها الناقد بين روايات محفوظ تستند إلى هذا المبدأ⁷⁸، أي مبدأ التخطيط الواعي المسبق لجميع القضايا التي يتبرها الكاتب في أعماله. ولقد تبين بوضوح كامل إيمان الناقد بهذا المبدأ من خلال الاستفادة من الأقوال الخاصة للروائي بحيث كان يطابق بين نواياه الواعية وما هو مغتر عنه في أعماله الروائية، بل إن كل قسم من الدراسة يتصل برأي أو قولة لنجيب محفوظ تعطي منذ البداية تفسيراً لكل القضايا التي يُريد الناقد مناقشتها⁷⁹. وعندما توصل إلى اكتشاف العلاقة القائمة بين أربع روايات لنجيب محفوظ وهي: (القاهرة الجديدة - خان الخليلي - زقاق المدق - بداية ونهاية)، رأى أن الارتباط الملحي القائم بينها يُنبع من تصور الفنان لطبيعة المأساة (ص: 176). وهكذا يُصبح وعي الروائي متجسداً في أعماله، وليس على الناقد إلا أن يعمل على اكتشاف مظاهر تجلياته في النص.

ولقد كانت هذه الفكرة بالذات أحد المطلقات الأساسية للنقد الظاهري. فقد أشار "ماجيلولا" في معرض حديثه عن النقد الظاهري إلى رأي "ميرلوبونتي" القائل بأن "الكلام إسقاط عيني للشخص بأكمله"⁸⁰، ويعتبر ماجيلولا أن العلاقة قائمة دائماً بين المبدع وإبداعه في تجسيد ما **■** بالأنماط التجريبية modes expérimentales داخل العمل الأدبي⁸¹. ولا نعتقد أن غالي شكري قد تلقى هذه المعلومات من تعاليم النقد الظاهري الغربي ولكنه دون شك توصل إلى ذلك بشكل ضمني من خلال موسوعته الطالية والمعرفية. ونرجح أنه قد لا يكون هو نفسه امتلك الوعي بجميع عناصر تصوره المنهجي، ولما يدلنا على ذلك إهماله للتوضيحات النظرية فيما يخص أهدافه في مجموع نتاجاته النقدية تقريباً.

⁷⁸ غالي شكري "المتنقش..." نظر أمثلة على هذه المقارنات في الصفحات التالية: 117، 190، 273، 283، 284.

⁷⁹ "المتنقش..." ورد ذلك في بداية كل فصول الدراسة انظر: صفحات 7 - 71، 297 - 287.

⁸⁰ ماجيلولا: "التنقش الظاهري للكاتب" ترجمة عبد التّاح النّيدني. مجلة فصول عدد: 3، 1981. ص: 186.

⁸¹ نفسه.

ولعله تبين لنا منذ مدخل هذا الفصل أن المنهج الموضوعاني ليس مدرسة واحدة قائمة بذاتها، وإنما هو شتات من التأثيرات المتعددة، كما أن علاقته بالمنهج النقدي الأخرى قائمة في كل اتجاه. لذا نستطيع القول بأن ظهور هذا المنهج في النقد الروائي العربي لا يعود دائما إلى تأثير خارجي محدد بل يمكن اعتباره غالباً نتاج الثقافة التي تفاعلت فيها العناصر النقدية العربية التقليدية بما فيها من مركاتر حربية وذوقية مع شتات من العناصر النقدية الغربية مأخوذة من المناهج المحددة بشق أنواعها (سوسولوجية، نفسية، وجودية وبنوية... الخ).

لذلك فعندما نعقد مقارنة بين الخطوات المنهجية التي يمضي في اتجاهها التحليل النقدي عند هذا الناقد وبين بعض معالم المنهج الموضوعاني كما ظهرت في الغرب، فإننا نريد من وراء ذلك إضفاء بعض الانسجام على ممارسته النقدية بفهمها في ضوء ما يمكن أن يفسر طبيعتها الخاصة. وسنلاحظ تماثل الممارسة النقدية عند غالي شكري مع صورة المنهج الموضوعاني الغربي في كثير من الجوانب، كما نلاحظ تميزها أيضاً في جوانب أخرى. وهذا ما يعطي لممارسته النقدية بعض مشروعيتها وقيمتها العلمية على السواء.

وإذا كان الهدف الذي ذكره الناقد هو تحديد صورة المنهج في الرواية من خلال النماذج التي تصورها نجيب محفوظ، فإننا عندما نتبع التحليل نجد هذا الهدف يتوسع ليشمل معنى المأساة⁽⁸²⁾ في روايات هذا المبدع. ودخل هذا الموضوع الأساسي تفرع الثيمات الصغرى ويتم توليدها في كل لحظة. ويصح الناقد لنفسه كل الأدوات الإجرائية المنهجية التي تساعد في مهمته. وسنلاحظ فيما يأتي من أجزاء دراسته لكتابه "المقتضى" أن الناقد يستخدم جميع إمكانيات المناهج الأخرى، ابتداء من التحليل التاريخي في شكل الاستفادة من سيرة المبدع مروراً بالسوسولوجيا، بما فيها اتخاذ الموقف الإيديولوجي المباشر، إلى استخدام أدوات المنهج النفسي. هذا إلى جانب استخدام المعارف الفلسفية المتعلقة بالوجودية بشكل خاص والمعارف الحضارية وخاصة تاريخ الأدب. ولعلنا نذكر ما أوردناه في مدخل هذا الفصل حين بينا ميل النقاد الموضوعانيين الغربيين أيضاً إلى

⁸² يناقش الناقد مفهوم المأساة بشكل عام من خلال جميع أصول الدراسة. رغم أنه يخصص للفصل الأول فقط بعنوان يدل مباشرة على هذا المفهوم. انظر ص: 5.

توظف المعارف الشخصية، وذلك من خلال عرضنا لرأي "روجيه فايول" حول موسوعية الناقد الموضوعي⁸³.

- المتن

نشير أولاً إلى أن دراسة الناقد لا تقتصر على روايات نجيب محفوظ بل تعداها إلى تناول بعض النماذج القصصية القصيرة لنفس الكاتب. غير أنه ما يبرر تناولنا لكتاب "المتن" بالدراسة، هو أن الجزء المخصص فيه لدراسة القصة القصيرة لا يشكل إلا أسطاً يسيراً من مجموع هذا المؤلف⁸⁴، كما أن إلغاءه لا يُعرقل أبداً وضع صورة كاملة عن المنهج المتبع في التحليل، لأن نفس الأدوات المستخدمة في دراسة المتن الروائي تم تشغيلها أيضاً في دراسة متن القصة القصيرة.

وفي ضوء هذه الإشارة سنحاول تحديد طبيعة المتن الروائي المعتمد في الكتاب، وما يتخلله من إحالات على نصوص أخرى. ونميز في ذلك بين:

1. المتن المحوري، ويتكون من روايات نجيب محفوظ، ويتم تناوؤها في الكتاب بالترتيب التالي:

2. الثلاثية وتضم كما هو معروف ثلاثة أجزاء: بين القصرين، قصر الشوق والصكيرة. ويخصص الناقد مجموع الفصل الأول لدراساتها، من ص: 5 إلى ص: 70.

3. القاهرة الجديدة - خان خليل - زقاق المدق - بداية ونهاية - المصرايح. ونذكر أنها كلها في الفصل الثاني الذي يمتد من ص 71 إلى ص 196.

4. في الفصل الثالث يعود الناقد إلى دراسة أغلب الروايات السابقة بالإضافة إلى روايات أخرى وذلك حسب الترتيب التالي: القاهرة الجديدة - خان الخليلي - بداية ونهاية - الثلاثية (مع التركيز على جزءه الصكيرة) - أولاد حارتنا - اللص والكلاب - السمان والخريف. ويمتد هذا الفصل من ص 197 إلى ص 286.

5. المتن الموازي: ولم نستخدم عبارة المتن الثانوي أو الفرعي مثلما فعلنا في السابق، لأن الروايات والنصوص الإبداعية التي نعرض لها غالي شكري هنا هي روايات غربية

⁸³ انظر: R. Fayolle. La critique littéraire. A. Colin 1964. p: 176. ونظر القسم الأول من كتابنا هذا

⁸⁴ هذا الجزء يشمل الفصل الرابع والأخيرة من الدراسة، وهو بعنوان: رؤيا الثورة الأدبية، ويمتد من ص 289 إلى ص 345.

ولذلك وضعها في موازنة نصوص المتن الخوري الروائي العربي بسبب التماثل. وتأخذ النماذج الروائية الغربية في بعض الحالات حيزاً هاماً في التحليل والمقارنة معلماً هو الحال في تحليل ومقارنة ثلاثية نجيب محفوظ، مع ثلاثية سارتر: "دروب الحرة"⁸⁵، والقيام بنفس الشيء بين اللص والكلاب و"الغريب" لألبير كامو (ص: 262 - 264)، وأخيراً المقارنة بين رواية السمان والخريف ورواية "المتخفون" لـ: سيمون دوبوفوار (ص: 284 - 285). على أن المتن الموازي يشمل عدداً آخر من الروايات والنصوص المسرحية توضع دائماً في مواجهة نصوص المتن الخوري كـ بعض روايات بالزاك (ص: 29) ومسرحية "مميز واين" لـ: رينارد شو (ص: 170) وبعض مسرحيات توليق الحكيم (ص: 248 - 249)، ومسرحيات شكسبير (ص: 191). وكثيراً ما تتحول بعض نصوص المتن الخوري إلى متن مواز عندما تقارن الروايات العربية مع بعضها البعض؛ كالمقارنة مثلاً بين: خان الخليلي، والقاهرة الجديدة (ص: 117)؛ ليعبد أن كان النص الروائي الثاني محوراً في بداية الفصل الثاني تحول إلى متن مواز عند الانتقال إلى دراسة رواية خان الخليلي في نفس الفصل. وقد سار الناقد على نفس الوتيرة في معظم الكتاب⁸⁶.

الممارسة النقدية

لاحظنا سابقاً - سواء من خلال مدخل هذا الفصل أم من خلال كلامنا عن الجانب النظري للمنهج الموضوعاتي في العالم العربي أم عند محاولة التعرف على ملامح التصور المنهجي عند غالي شكري - أن هناك تفكراً نظرياً عاماً عند أغلب من تناولوا تحليلاً يمكن أن يدرج في خانة المنهج الموضوعاتي. ولعلنا نذكر أيضاً ما لاحظته تودوروف بصدد كلامه عن النقاد الموضوعاتيين الذين سبقوه من معاداة ملحوظة لكل ما هو نظري⁸⁷، لهذا تبقى الممارسة النقدية هي وحدها الجانب الأساسي بالنسبة لهذا المنهج. وسنركز عملنا في هذا الجزء من الدراسة على تتبع خطوات الممارسة النقدية عند غالي شكري معتمدين على الوصف أساساً والتفقيب المستلذين بمنهجية البحث في العلوم الإنسانية التي

⁸⁵ - يمكن تتبع هذه المقارنة عبر الصفحات التالية من كتاب المنفى: 9 - 13 - 18 - 28 - 64.
⁸⁶ - انظر على سبيل المثال، المقارنة بين القاهرة الجديدة، و خان الخليلي و زقاق المدق: ص: 190 و 191 و السكرية، و السمان و الخريف ص: 283 - 284. و بين أولاد حارتنا، و اللص و الكلاب ص: 273.
⁸⁷ - انظر كلمة تودوروف المثبتة في مدخل هذا الفصل، و تتعلق بالطبيعة السردية للنقد الموضوعاتي و غياب الوحدة للنظرية، و هي مأخوذة من كتابه: Introduction à la littérature fantastique, Seuil, 1974, P : 104.

فصلنا القول فيها في الفصل الأول من هذا الكتاب، وهي تحت عنوان "في المنهجية العامة فنقد النقد". وإذا كانت دواعي محاسبة الناقد على مدى سلامة التطبيق واحترام الحطة، تسقط بسبب غياب التصريح بالمنهج في مقدمة الكتاب⁽⁸⁸⁾، فإن الدراسة التي نقوم بها تبقى غالباً في حدود تتبع الممارسة نفسها مع محاولة تلمس ما قد يكون فيها من انسجام ضمني أو عدم انسجام، دون إغفال الخصائص التي توضح انتماء الممارسة النقدية إلى المنهج الموضوعاتي. وسوف نستأنس هنا فقط بالمقارنة بين ما أنجزه غالي شكري وبين مختلف صور الإنجاز النقدي الموضوعاتي في العالم العربي.

أ- الوصف:

إن طبيعة المنهج الموضوعاتي - بحكم اهتمامه، قبل كل شيء، بتيمات الإبداع الروائي - وصيفة بالدرجة الأولى، لأن منطلق الناقد يقتضي بالضرورة أن يتعرف على الوحدات الدلالية الرئيسة للعمل الأدبي. وهذا يقتضي أيضاً أن يتعامل مباشرة مع النص، غير أن واقع الممارسة النقدية المتعددة أشكالها بين ناقد وآخر، تظهر أن الالتزام بالدراسة الوصفية إلى نهاية التحليل لم يكن إجراء ثابتاً في جميع الممارسات. وقد لاحظنا كيف أن النقاد العربيين أنفسهم كانوا يجدون ذريعة ما في كل لحظة لإخراج التيمات المستبعدة من النص إلى عالم أرحب، مستفيدين من موسوعيتهم الثقافية ومن بعض ظلال المناهج التي تُدعى غارجية مثل المنهج الاجتماعي، والمنهج النفسي، هذا إلى جانب الاستفادة العامة من التاريخ، وتاريخ الحضارة بشكل خاص.

سنلاحظ تفاوت حضور الوصف بين قسم أول من الدراسة وقسم ثان، بحيث تطلب في القسم الأول مناقشة التيمات التي يستخرجها الناقد من تلقاء نفسه، أي من خلال قراءته الذاتية لبعض النصوص الروائية. وهذا ما يعني أنه يضع تلك التيمات باعتبارها قضايا مُسلم بها، ولا يلجأ الناقد مثلاً إلى إثبات وجودها نصياً من خلال الروايات نفسها، لذلك نراه يدعو القارئ مباشرة إلى القبول بوجودها الفعلي كمحاور رئيسة تحكم مسار الروايات المدروسة، كما يدعو في نفس الوقت إلى تتبع مناقشته هذه التيمات، ليس في ضوء المعطيات النصية، بل في ضوء أصول موجودة خارج النصوص

⁸⁸. نشير هنا إلى غياب المنهجية أو الخطة النظرية من الكتاب، وهذا لا يفي أن يتحقق بعض الانسجام في الممارسة، و سنعالج هذا الموضوع فيما بعد.

برامها ماثلة في تاريخ الحضارة وتاريخ الفكر عموماً. وهذا ما يعني أن الكاتب يقوم بمجولة فكرية في نطاق المعارف العامة دون التقيد بموضوعه المحدد وهو دراسة نصوص روائية بعينها. هذا ما قد يقضي بنا إلى الاعتقاد بأن النقد الموضوعاني كان سواء في الغرب أم في العالم العربي شكلاً أولياً لهذا لانطلاق ما سمي فيما بعد بالنقد الثقافي critique culturelle.

هذا الميل نحو المعرفة الثقافية والحضارية العامة يعتمد من بداية الكتاب إلى حدود الصفحة: 208، وبعد ذلك يبدأ تغليب مناقشة التيمات في ضوء النصوص الروائية، إذ نلاحظ حضوراً للمقطعات النصية، إما من خلال إعادة تلخيص أجزاء من الرواية أو من خلال الاستشهاد بفقرات منها. وعلى العموم يغلب الوصف الداعلي الدلالي والحديثي في هذا القسم⁸⁹.

ويهمل الوصف بشكل واضح دراسة الجوانب النفسية والفنية للأعمال الروائية المدروسة. فليس هناك وقوف على المكونات الحكائية المعروفة مثل: الرؤية السردية، الحوار، الزمن كفنية، المكان، الشخصية من حيث بناؤها الفني. هناك فقط كلام عن مفهوم البناء، غير أنه ليس دالاً على بناء الشكل السرد بل يتجه فقط نحو توصيف البناء الدلالي. يتحدث غالي شكري مثلاً عن البناء التراجيدي لبعض روايات نجيب محفوظ ليرصد العلاقات بين التيمات التي تؤسس البنية التراجيدية دون أن يعرض لمسألة المكونات الحكائية الشكلية في صنع المدلولات التراجيدية.

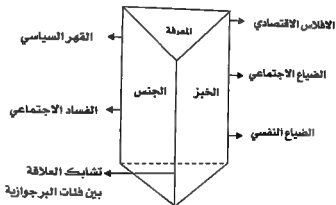
ونكتفي هنا بتقديم مثال غوذجي حول هذا الجانب، مع محاولة إثبات طبيعة الوصف الدلالي وتركيز الناقد على معالجة البناء التراجيدي من زاوية نظر تيمائية خالصة: "البناء التراجيدي للقاهرة الجديدة بناء معماري: الضباع هو أرض المساة. الزاوية الأولى في البناء هي التوازي المحكم بين الضباع الاقتصادي، والضباع النفسي. الزاوية الثانية هي التوازي المحكم بين القهر السياسي والفساد الاجتماعي. الزاوية الثالثة هي تشابك العلاقة بين الفئات البرجوازية المختلفة. جذراً البناء القائمة على هذه الزوايا الثلاث هي الخبز والجنس والمعرفة، والبناء هو مأساة الحرية" (ص: 114).

⁸⁹ نستطيع أن نلاحظ حضور النصوص الروائية المكثفة، إما من خلال المناقشة الموضوعية السطحية، أو من خلال إعادة سرد الأحداث الروائية بأسلوب جديد في الصفحات التالية: 208 - 211، 225 - 228، 249 - 251، 270 - 272، 278 - 282، ولم نلحظ هنا إلا فصاحج البارزة والمطولة.

ويبدو واضحاً أن الوصف هنا يتخذ صورة محايثة للنص الروائي، إلا أنه يظل دائماً منحصراً فيما يسمى بـ "شكل المحتوى" *forme de contenu* لا شكل التقنيات الروائية.

إن انشغال الوصف بالحقول الدلالي يتلاءم مع طبيعة التحليل الموضوعاتي. ولكي تبين المظهر "الصوري" للوصف الدلالي في عمل الناقد من خلال المثال المقدم سلفاً، نعطى لهذا المثال صياغته الصورية *Formelle* المجسّدة في تقسيماته:

البناء المعماري لمأساة الحرية في رواية "القاهرة الجديدة" وفق تصور غالي شكري



هكذا يبين أن طابع المعالجة الموضوعانية استوعب عند الناقد جل أشكال الدراسة الوصفية، وذلك بتغيب الجانب الشكلي في الأعمال المدروسة، وخلق بديل وصفي آخر هو ما سمّاه شكل المحتوى *forme de contenu*، وهو مجرد تحليل بنائي صوري يهتم بالأفكار والدلالات والتواقف لا بالبناء الفني للرواية. وسيتبين لنا عند الانتقال إلى حصر مستويات الممارسة النقدية، كيف أن الناقد كان على الدوام يُشكّلُ المضامين عن طريق تحويلها إلى صيغ ترتبط فيما بينها بعلاقات متعددة الأوجه: علاقة تناقض *relation de* أو *relation de complémentarité* تكامل

المسببية relation de causalité أو علاقة التناظر relation de correspondance.

وسنوضح هنا أهم أشكال الممارسة النقدية كما جاءت في كتاب التسمي. وأولها: معالجة النصوص الروائية لتجيب محفوظ من حيث هي منذ البداية مجرد مستودع للأفكار والمشكلات والقضايا. وهذا الجانب يمثل محور المعالجة النقدية الموضوعية في الكتاب. وحول هذا المحور نجد الناقد يتكئ على بعض المناهج الأخرى المعروفة كعلم الاجتماع الأدبي والنقد التاريخي والنقد النفسي كما رأينا سابقاً. يُضاف إلى هذا كله استخدام تاريخ الحضارات، والفلسفة الوجودية existentialisme بصورة خاصة، ثم المعارف الشخصية العامة مع اللجوء إلى المقارنة. ونوضح، بالاعتماد على معطيات نصية من كتابه كل جانب على حدة، مع محاولة الاختصار والتركيز:

- المعالجة الموضوعية:

و يتبع فيها الناقد كل التيمات التي تصادفه في الروايات المدروسة. على أنه يميل دائماً إلى حصر التيمات الكبرى، وبعد ذلك يتغلغل في التفاصيل. وإذا كان حصرُ التيمات الكبرى يخضع عادةً لتخطيط واضح، فإنه من الصعب أحياناً ضبط شبكة العلاقات التي يقيمها الناقد بين مختلف التيمات الجزئية. ولعلنا قدمنا في جانب الوصف سابقاً أوضح مثال يتحقق فيه بعض الانسجام، عندما وضعنا خطاطة البناء الموضوعي لرواية القاهرة الجديدة كما تصوره الناقد. غير أننا نحاول هنا تقديم مثال آخر عن طريقة الناقد في اكتشاف وصياغة التيمات اعتماداً على تحليل دلالي في المقام الأول. وسوف لن نجد دائماً ذلك الترابط المنطقي الذي ظهر في المثال السابق، ولكننا سنكتفي بتسجيل التيمة الكبرى وما يرد بعدها في التحليل من تيمات صغرى تخضع كل مجموعة منها لعلاقات اعتبارية في الغالب ومنطقية أحياناً. وسلاحظ من خلال المثال التالي كيف أن التيمات الكبرى ترتبط بعلاقات منطقية دلالية، في حين تفقد مثل هذه العلاقات بين مختلف "التييمات" الصغرى، لأن وصفها في الكتابة يعتمد على كل ما يحشره الناقد من سبل كلامي يحضي في كل اتجاه دون أن يتمكن الناقد من اختزاله دائماً في صيغ منطقية مركزة. أنه يقترح عشرات الفرضيات مع مجالات شتى لإثباتها بالوسائل الكلامية التي نخرج فيها العناصر العاطفية والحسية بالعناصر المنطقية. وتسعصي نتائجنا دائماً على كل محاولة للتحديد أو ضبطها. أما المثال الذي تقدمه فهو مأخوذ من الشكوك

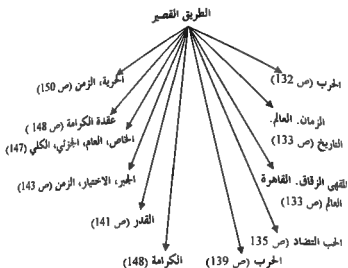
الموضوعاتي *déconstruction thématique* الذي قام به غالي شكري لرواية "زقاق المدق" فقد اعتبر أن هذه الرواية تخضع - مثلها في ذلك مثل "القاهرة الجديدة" وخان الخليلي" - لتيمة كبرى سماها ملحمة السقوط والانقياد. غير أن كُلاً رواية، لها، إلى جانب ذلك، تيمتها الكبرى للمهمنة، وهكذا تنظم الروايات الثلاث على الشكل التالي⁹⁰:



وللاحظ وجود رابط منطقي دلالي واضح عبر العلاقات بين هذه التيمات المختلفة؛ فالسقوط والانقياد تلخيص للتضام والطريق القصير. ومع أن هذه التيمات ليست كافية الدلالة على المعنى المقصود، إلا أن القارئ يمكن أن يجد لها تفسيراً في محزونه الثقافي، لأن اختزال الطريق في كل الأعمال يؤدي إلى الفشل.

وعندما ينتقل الناقد إلى التيمات الصغرى، فإنه يخلق بينها علاقات متباينة عن طريق سلسلة كلامية يختلط فيها المنطقي بغير المنطقي، أي أنه يخلق منطقاً الخاص وينقل من تيمة إلى أخرى أو من مجموعة إلى مجموعة أخرى من التيمات دون أن يشعر بالحاجة الدائمة إلى الربط المنطقي، وهكذا يجد مثلاً أن تيمة "الطريق القصير" في رواية زقاق المدق تضم مجموعة من التيمات موزعة على الشكل التالي:

⁹⁰ - يقدم الناقد تلخيصاً لهذه العلاقات في كتابه: (المتنمى) ص: 132.



ويمكن أن نلاحظ بسهولة أن مجموع هذه التيمات ينضوي تحت ما سماه الناقد الموضوعاني الفرنسي جان بيير ريشار "أحوال الوعي" و"مضامين الوعي"⁹¹، ونستطيع هنا أن نرُدَّ جميع هذه التيمات إلى ما يُقابلها من عناصر مضامين الوعي أو عناصر أحوال الوعي⁹²:

أحوال الوعي			
الأنشاء الكائنات	الاعتيار	الأحداث	النفس بوصفها فاعلا
الطبيعة			×
العالم	×	الحرب	×

⁹¹ - أنظر تفصيل ذلك في مدخل هذا الفصل.

⁹² - نضع علامة × عند خلو الخانة من تيمة تقابل عنصرا من عناصر أحوال الوعي أو مضامين الوعي. ولا نثبت في الخانات الأخرى إلا مرة واحدة كل تيمة تتكرر عند غالي في المشجر أعلاه، ونقصد بذلك ما يتكرر مرتين. أما: للكرامة، وعقدة الكرامة فلا نعتبرهما تيمة واحدة. وقد علمنا ذلك لاحقا: فنظر الهلش الموالي.

مضامين الوعي						
الادراك	المعرفة	الإرادة	الانفعال	الزمن	المكان	الخيال
x	التاريخ النضاد الجزئي الكلي الخاص العام	الكرامة الاختيار	الحب عقدة الكرامة(*)	الزمن	المقهى الترفاقي القاهرة	الجبر القدر(**)

إن كل محاولة - مع ذلك - لإخضاع التيمات الصغرى إلى نظام تسلسلي منطقي تدعى بسبب الانتقالات العشوائية من فكرة إلى فكرة ومن صيغ موضوعانية إلى أخرى. والناظم الوحيد في مناقشة هذه التيمات الصغرى هو السرد وليس السببية، ومن المفيد أن نعيد هنا ما قاله "تودوروف" بصدد النقد الموضوعاني الأوروبي الذي ساد قبل محاولته هو؛ إذ نكاد نجد في كلامه وصفا دقيقا ملائما لتحديد خصائص الممارسة النقدية الموضوعانية التي سار عليها هنا "غالي شكري":

"النقد السردى يتبع خطأ ألقياً، ينتقل من تيمة إلى تيمة، ويقف عند نقطة تبدو تقريبا اعتباطية. أما التيمات، فهي أيضا تقترب من أن تكون مجردة، إنما تشكل سلسلة لا متناهية. ويختار الناقد بالصدفة تقريبا - مثله في ذلك مثل السارد - بدايةً ونهايةً حكيمة" (93).

لقد دافع غالي شكري بحماس وعمق أحيانا عن النقد السردى critique narrative الذي يتلام مع أدب القضايا واعتبر أعمال نجيب محفوظ نموذجاً لذلك، كما نظر إلى الأفكار كمحور رئيسي في مثل هذه الأعمال التي لا تبرهن في رأيه على قضية من القضايا، وإنما تعمل فقط على تجسيدها. لذلك فالناقد لا ينبغي أن يتوجه إلا إلى هذه

* - ميزنا تيمة الكرامة عن تيمة عقدة الكرامة، لأن الكرامة عندما تتحول إلى عقدة تفقد صحتها الإرادية و تصبح حالة مرضية نفسية. وهذا ما جعلنا ندرجها في خانة الانفعال.

** - يمكن إدراج تيمتي: للقدّر و الجبر في خانة المعرفة غير أن ما قصد بهما في الدراسة النقدية تفسير ما هو والى بما هو غيري.

القضايا (الظلمات) المجمدة فيستخرجها ويعتبرها محورا رئيسيا. وفي هذا الصدد ميز بين ما سماه أدب القضايا وأدب الاتجاهات والتيارات والمذاهب الفنية والفكرية التي تستهدف في نظره إثبات صحة قانون ما، مثل أعمال "إميل زولا". أما "ثلاثية" نجيب محفوظ فهي في رأيه تنتمي إلى النوع الأول، أي إلى أدب القضايا الفكرية الذي لا يبرهن على شيء، وإنما يلور مشكلة أو أزمة ما، لا تستهدف [الرواية] تحليلها بقدر ما ترمي إلى تجديدها وربما تتضمن عبر السياق أدلة اجتماعية أو براهين تاريخية أو ما يشبه التجارب العلمية، ولكن هذه كلها تأتي كشيء ثانوي إلى جانب القضية أو الأزمة الرئيسية⁽⁵⁴⁾.

ونعتقد أن غالي شكري هنا أدرك خاصية جوهرية في معظم أعمال محفوظ الروائية والقصة وهي الحياد في عرض المواقف والتصورات، فسارده لا يورط في كشف مواقفه بل يترك القارئ حائرا في تحديد ما هو الموقف الذي يريد الكاتب من وراء سارده العبر عنه. ورغم أن معظم أعمال نجيب محفوظ كانت مبنية بالطريقة الواقعية التي يكون السارد فيها عارفا بجميع الشخصيات ومدركا لجميع الأسرار، فإنه ترك لدى معظم قرائه دائما حيرة تتعلق بما هو موقفه الخاص أمام تعدد المواقف وتضارها في عوالمه الروائية؟ وقد وعى غالي شكري حقا أن نجيب محفوظ كانت غايته غالبا معرفية، إذ عملت رواياته على توعية الناس بالواقع الاجتماعي وبالأفكار والقيم المختلفة أكثر مما كانت دعوات إيديولوجية أو دعابة صريحة لموقف بعينه ■ هو مائل في عوالمه الخفية، لكن الناقد كان عليه أن يبين للقراء ما هي الوسائل التعبيرية والتشخيصية والبنائية التي مكنت نجيب محفوظ من النجاح في مهمته الحيادية هذه. وكيف صور شخصوه؟ وما هي الخصائص الإبداعية التي اعتمد عليها في خلق الانطباع بالحيادية في أذهان قرائه؟ وهل كان للتشكيل الرمزي السرد الذي استخدمه مثلا تأثير فني في هذا الاتجاه؟ وكيف ألث الأمانة واستغل القضايا الواقعية أو الرمزية التي كانت حاضرة لشخصياته؟، وكم كانت مواقف وأفكار الشخصيات متلائمة جماليا مع هذا التأثير وتلك الرؤية السردية والاسترجاعات أو الاستباقات الزمانية؟... الخ

ونرى أن غياب الإجابة عن كل هذه التساؤلات هو السبب الأساسي الذي جعل الناقد قد استغرقه تحليل الموضوعات والقضايا واستخراجها من النصوص الروائية، واكتفى في هذا الصدد ببعض التحليلات الإيديولوجية الاجتماعية أو الإحالات النفسية

⁵⁴ "غالي شكري" العنقري " (ص: 54).

والفلسفية والحضارية كعمل ثانوي مكمل للاهتمام بالموضوعات والقضايا المطروحة. وأحيانا نراه يعرّط في التأويل واتخاذ المواقف والاختيار لبعض الأبطال الروائيين. ولقد حاول غالي شكري أن يستعد عن أي ميل إلى التأويل حينما كان يقوم بعملية استخراج التيمات والقضايا الجسّدة في روايات "نجيب محفوظ"، لكن إذا لجأنا إلى استقراء تفريبي لنوعية خاصة من التيمات المستخرجة بإلحاح مقصود من قبل الناقد، سيبتين لنا أن تحليله الموضوعاتي لم يكن عاليا تماما من نية انتقائية تقف خلفها أحيانا رؤية فلسفية ما جعلها ضميا مرجعية له. وكان أحيانا يفتن إلى أنه قد تورط في التركيز على موقف للعالم دون غيره في عمل روائي ما، فيبرر ذلك بأن العمل نفسه هو صاحب هذا الموقف، وأنه لم يكن إلا مجرد ناقل للطبيعة التيمائية التي تتميز بها الرواية. وإن استقراء تفريبي لأهم التيمات التي ألح عليها الناقد - كما قلنا - يكفي لإثبات الإطار الفلسفي الذي يطع فيه الناقد تحليله الموضوعاتي، من حيث يعي ذلك أو لا يعيه. فنحن نتمتع تيمة كبرى هي تيمة "المأساة" تحتوي دراسته مجموع روايات نجيب محفوظ. وعن هذه التيمة الكبرى تنفرع تيمات أخرى تتكرر كثيرا عند التحليل وتضمن على مجموع التيمات الباقية. ونقدم من خلال الشجر التالي صورة تقريبية عن هذه التيمات المهيمنة في اختياراته التحليلية.⁽⁹⁵⁾



والملاحظ أن جميع هذه التيمات باستثناء تيمة "الكرامة" تمثل منظومة من المصطلحات التي تم تداولها في الفلسفة الوجودية وفي الأدب الوجودي أيضا. ولقد لاحظنا العلاقة الوطيدة التي كانت تربط الوجودية بالنقد الموضوعاتي وذلك من خلال

⁽⁹⁵⁾ انظر بعض الصفحات التي تتكرر أو ترد فيها هذه التيمات في كتاب "المنقضي": الحرية: 7، 8، 58، 59، 75، 97، 111، 141، 150، 266. الضيق: 101، 109، 111، 115، 117، 118، 122، 132، 141. الزمن: 107، 117، 118، 126، 131، 143، 150. القدر: 109، 116، 125، 126، 151، 156. الموت: 107، 117، 121، 151، 152، 156. الكرامة: 139، 148، 152، 153، 160، 162، 165، 169. للحرب: 121، 131، 136. الحبث: 147. المصير: 147. أما تيمة المأساة فتتكرر عبر الدراسة كلها وتشكل محورا موضوعيا.

مدخل هذا الفصل. لذلك سنجد هنا دون شك حجة قوية تؤكد صحة اعتبار الممارسة النقدية لغالي شكري ذات توجه موضوعاتي بأبعاد فلسفية وإيديولوجية أحياناً. وإذا كان غالي شكري، كما يتبين من المُشجَّر أعلاه، قد استخدم تيمة سماها "الكرامة"، وهو ما لا نجد له استخداماً كثيراً في الفكر الفلسفي الوجودي، لإننا، مع ذلك، نجد أنها المفهوم الأكثر دلالة على استقلالية الذات وشعورها بتحدى العالم الخارجي، بحيث لا يمكن فصل الكرامة مثلاً عن الإرادة *volonté* والاعتبار والحرية، فكلاهما مفاهيم تدل في الفلسفة الوجودية على حضور الذات في مواجهة القدر والمصير والموت وعيب الوجود وتحدي الزمن.

المؤثرات الحضارية والتاريخية:

تحت هذا العنوان القرعي نحاول أن نلم بكل ما له طبيعة حضارية وتاريخية في نقد غالي شكري ضمن كتابه "المنقضي". ونبتدى باستفادته من تاريخ الحضارات الذي يمثل لسماهاما من ممارسته النقدية، وهو لا يتفصل دائماً عن هيمنة التحليل الموضوعاتي في كتابه. والقارئ الحضارية المستفاد منها تُوظَّف لصالح التوسع في مناقشة بعض التيمات الأساسية والبحث عن جذورها في التاريخ الإنساني.

يقول دافيد ديتشس عن الناقد الإنجليزي: "ماتيو آرنولد" قوله: "إن المرء إذا تحدث في النقد الأدبي، فعليه أن يحسب حساب الموقف الحضاري الذي يعمل ذلك النقد في ظله"⁹⁶، كما يرى "دافيد ديتشس" أيضاً أن نقد القرائن الحضارية له علاقة بالنقد التاريخي والاجتماعي، وهو يهتم إلى جانب ذلك بأثر الأفكار الدينية والأخلاقية في الأدب⁽⁹⁷⁾.

ويبدو أن غالي شكري في جانب من ممارسته النقدية كان مشغولاً بأصول الأفكار والقيم التي وجدها في أعمال لنجيب محفوظ الروائية، لذلك رأيناها يخصص جزءاً كبيراً من دراسته عن الثلاثية للخلفية الحضارية (صفحات: 10 - 11، 64)، سواء كانت عربية أم غربية. ونقدم هنا مثالا نموذجياً عن النظرة الحضارية المصاحبة للممارسة النقدية الموضوعاتية:

⁹⁶ - دافيد ديتشس: منهاج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. دار صغار بيروت - نيويورك، 1967، ص: 584

⁹⁷ - المرجع السابق.... ص: 575.

لذي معرض مقارنة غالي شكري بين المتنمي العربي والمتنمي الغربي، كما يظهر أن في رواية الثلاثية نجيب محفوظ، يُلاحظ الاختلاف القائم بين نموذجي الانتماء استناداً إلى التمايز الحاصل بين المؤثرات الحضارية فيقول:

"... إن انتشار نظرية داروين وأبحاث فرويد ودراسات فريزر، وغيرها من الاتجاهات المعرفية التي اقتحمت حضارتنا منذ بداية القرن العشرين، لم يكن في استطاعتها أن تحفر في ضمائرنا أبعاد عميقة لتلك التي شقت لنفسها سبيلاً عميقاً في وجدان الإنسان الغربي وضميره، ويرجع هذا إلى عاملين رئيسيين:

أولهما: العامل الزمني، فتحن شعب عاشت حضارته آلاف السنين تحت وطأة السكون القبي، ثم اخترقت هذه الحضارة مرحلة راقية كانت فيها أمماً للعطاء العظيم. وسرعان ما انقطع ما بينها وبين الأخذ والعطاء على السواء حتى عاد اتصالنا الحديث بالحضارة الإنسانية، حيث بلغت ذروة تضجها في الغرب.

وثانيهما: المشاركة الإبداعية الخالقة للمرحلة الحضارية الراقية...." الخ (ص: 67).
هكذا يضي غالي شكري مستمراً جميع المؤثرات الحضارية الغربية والعربية وكذا الفكر العربي المعاصر لتفسر تيمات الفن الروائي عند نجيب محفوظ. ويمكن حصر المصادر الحضارية التي لجأ إليها غالي شكري لفهم روايات هذا المدع في ما يلي:

- المؤثرات الفكرية للحضارة الغربية (صفحات: 10 _ 11 _ 64 _ 67 _ 84).

- الحضارة المصرية (ص: 74 _ 80).

- الحضارة العربية من العصر الجاهلي إلى العصر الحديث (ص: 88 _ 90).

- الفكر الإسلامي أو العنصر الديني الرئيسي: (ص: 64 _ 199 _ 200).

- التوراة (ص: 241).

- المسيحية (ص: 137 ، 244).

إن المؤثرات الحضارية لها من بعض الوجوه صفة تاريخية أيضاً، لذلك يمكن اعتبارها مساهمة في النقد التاريخي عند غالي شكري. ونضيف جانباً تاريخياً آخر شديد الارتباط بالمبدع لجأ إليه غالي شكري أحياناً، وهو متعلق بالرجوع مثلاً إلى حياة "نجيب محفوظ". وأكثر ما فعل ذلك عند دراسة الثلاثية، حين ألح على علاقة التماثل المجدودة بين شخصية "كمال" وشخصية نجيب محفوظ في مواضيع عدة من دراسته⁹⁸. كما أنه لم

⁹⁸ انظر "المتنمي...". صفحات: 8، 30، 33، 41، 46، 63.

أحيانا بعض التيمات والقضايا الواردة في روايات الكاتب بالرجوع إلى حسياته الثقافية بشكل عام: (ص: 61 - 62 ، 64). هذا فضلا عن أن الناقد وضع في مطلع كل فصل فقرة من أقوال نجيب محفوظ أو من بعض كتابته واعتبرها مفتاح فهم الروايات المدروسة في هذا الفصل. ومن هذه الأقوال نأخذ النموذج القصير التالي على سبيل التوضيح، وهو ملقط من حوار مع نجيب محفوظ في مجلة الآداب:

"كمال، يعكس أزمة الفكرية وكانت أزمة جيل فيما اعتقد... إن أزمة كمال العقلية في الثلاثية كانت أزمة جيلنا كله.. أنا كمال عبد الجواد في الثلاثية" (99).

- توظيف علم الاجتماع الأدبي:

ونميز في الممارسة النقدية السوسولوجية عند غالي شكري بين التفسير والموقف الإيديولوجي. فكثيرا ما يتناول الكاتب بالتفسير بعض القضايا والمواقف التي تصورها روايات نجيب محفوظ، بالرجوع إلى المجتمع. ويتركز التفسير الاجتماعي في مطلع الكتاب، وخاصة عند دراسة الثلاثية. من ذلك محاولته ربط العلاقة مثلا بين أزمة البطل "كمال" وأزمة المبدع من جانب ثم أزمة المجتمع بشكل عام (ص: 23)، ونجده أيضا يلجأ إلى المقارنة بين الوضع الاجتماعي في مصر والوضع الاجتماعي المتخيل في الرواية، ذلك الذي نشأ فيه كمال أيضا (ص: 28 - 29).

على أن غالي شكري اقترب أحيانا في تحليله الاجتماعي من السوسولوجيا الجدلية التي نظرت إلى المجتمع من وجهة الصراع الطبقي، فتحدثت عن البرجوازية الصغيرة باعتبارها طبقة حاملة للقيم الاجتماعية واعتبرها أكثر الطبقات تعبيرا عن التيمة الأساسية في الرواية وهي تيمة المأساة. (ص: 64).

وكثيرا ما تحول التفسير الاجتماعي لديه إلى مجرد مقابلة انعكاسية بين عالم روايات نجيب محفوظ، والواقع الاجتماعي كما تصوره، وهو ما أبعد الناقد في كثير من الحالات عن النظرة الجدلية التي كانت لا تظهر عنده إلا بين الحين والآخر. ونذكر من المثال التالي غلبة النظرة الانعكاسية:

⁹⁹ . تنظر غالي شكري في كتابه: ... ص: 7. و يمكن الرجوع إلى أقوال معادلة في الصفحات التالية من نفس هذا الكتاب: 73، 199، 289.

... فالقاهرة الجديدة إذن هي القاهرة البرجوازية الضعيفة التي نشأت حديثاً في ذلك الوقت في أوج عصر الاستعمار وبين أحضان الاحتلال وفي ظل هيمنة العلاقات الإقطاعية وقيمتها. القاهرة الجديدة هي كل ذلك بما يتضمنه من تناقضات في البناء الاقتصادي والاجتماعي والسياسي بشكل عام والبناء الإنساني لمختلف الفئات بشكل خاص والبناء الذاتي للأفراد بشكل أكثر خصوصية" (ص: 95 - 96).

وهذه المطابقة الدقيقة القائمة على مستوى التفاصيل، تريد في النهاية أن تبرهن على أن العالم الفني هو صورة أمينة للواقع. وقد كان الناقد واعياً بهذه المقارنة التي يقيمها، كما أنه كان واعياً أيضاً - إلى حد ما - بالتميز النسبي للأدب عن الواقع: "... وأعود مرة أخرى إلى القول بأن المقارنة بين الفن والواقع يميلها منهج الفنان في التعبير".⁽¹⁰⁰⁾ فلقد آثر المنهج الواقعي الذي يستمد من الحياة مادته الخام. والمادة الخام تشترك كما قلتُ في صياغة العمل الفني على نحو ما" (ص: 213)⁽¹⁰⁰⁾.

ونلاحظ أن الناقد لم يوضح الكيفية التي تشترك بها المادة الواقعية الخام في صياغة العمل الفني. وعبارة "على نحو ما" هي دالة على الوعي بالفرق القائم بين العالم الروائي والواقع ولكنها تركت كثيراً من الالتباس حول جواب السؤال الذي يتولد في تضاعفها، وهو: ما هي الطبيعة المميزة للفن عن الواقع؟

هذا ما جعل الناقد يظل، على مستوى الممارسة، حبيس تلك المقارنة الآلية بين الواقع وعالم الروايات، لالمبدع في نظره بلخص الواقع أو يصور بعض جوانبه، وهو قد ينجح أو يفشل في هذا التصوير (ص: 315)، بل إن الناقد في بعض الحالات ينظر إلى نجيب محفوظ وكأنه عالمٌ اجتماعي يُعد تقريراً عن مختلف التكملات الإيديولوجية في المجتمع المصري. ويستخدم الناقد لذلك أسلوباً دالاً يتدنى مثلاً على الشكل التالي:

"ولا يفوت الفنان أن يرمي إلى اتجاه آخر يستتر خلف العلم... الخ" (ص: 225). وكان الفنان في روايته حريص على أن لا يفوته شيء من الواقع دون أن يسجله. لذلك

¹⁰⁰ - وتتمد هنا الفتان: نجيب محفوظ.

¹⁰⁰ - نرجع إشارة متعجبة مائلة في ص: 209، وفيها يؤكد الناقد أيضاً على تمييز الفن عن الواقع، وفي نفس الوقت يعتبر الرواية مستودعاً لقضايا المجتمع، وهو لذلك يحسب المبدع على مقداره إخلاصه للواقع. انظر الصفحة المذكورة من كتاب المنقضي.

فهو في نظر الناقد: "يصوغ الواقع الإيديولوجي كانعكاس للواقع الاجتماعي" (ص: 225) (101).

إن الممارسة النقدية السوسولوجية عند غالي شكري، بحكم تحولها إلى الانعكاس انضمت من سوسولوجية المضامين، التي تبحث دائما عن محتويات الواقع في العوالم التخيلية الأدبية، ولهذا السبب كانت هناك علاقة وطيدة بين سوسولوجيا المضامين والدراسة الموضوعاتية للأدب. وهكذا نتبين كيف استطاع التوجه الموضوعاتي الغالب على الناقد أن يعمل على تحديد الضمير السوسولوجي لصالح دراسة مضامين المحتوى انطلاقا من التركيز على التيمات. غير أن هذا التحديد لم يكن تاما بالنسبة لجميع أشكال الممارسة النقدية السوسولوجية عنده، إذ نجد أن المواقف الإيديولوجية التي يتخذها الناقد نفسه تنقلت من كل معالجة للموضوعات بنوع من الحياد. ولعلنا نلاحظ هنا اختلافا ملحوظا عن الممارسة النقدية الموضوعاتية في الغرب حيث يلبس الاهتمام بالبنيات وكذا الاستفادة الحفزة من الرصيد الحضاري والاجتماعي مع مُجانبة كل توجه إيديولوجي مُكشَف، وبين ممارسة النقد الموضوعاتي عند غالي شكري الذي لا تخفي معه - رغم كل شيء - النوايا الإيديولوجية للكاتب. ونأخذ الأمثلة التالية الدالة في هذا المجال:

"... أما في الشرق العربي فالمبالغة لا تحدث من جانب المثقفين في الأغلب وإنما يظهر أثرها في تضخم انتصارات أعداء الحرية والديموقراطية الذين يفتلون بها هواة" (ص: 48).

"ومن ثم انعكست علينا ويلات الأزمة في اغتيال حريات الشعب الديموقراطية نشأة الإنتماءات القاشية والشفوفينية في الحركة القومية."

"... ولذلك فزعت الرجعية في مصر فرعا شديدا حين كانت "أولاد حارتنا" نشر يوميا في جريدة الأهرام..." (ص: 230).

(101) - انظر أسئلة أخرى على الأخذ بفكرة الانعكاس في كتاب "المنكسر..." صفحات: 258، 273، 274 و كما قلنا، فيما بعد (ص: 274) بين حريق القاهرة في الواقع و حريق القاهرة في رواية "السمان و القويف"، وكنتهما شيء واحد.

- توضيف علم النفس:

لم يأخذ غالي شكري مجموع نظرية الكبت واللاشعور التي بلورها "فرويد"، بل استعاد من بعض جوانب هذه النظرية فقط ومن علم النفس العام، وكوّن لنفسه لغة نقدية نفسية خاصة يستخدمها كلما دعت الضرورة إلى ذلك. وعندما يلجأ إلى نظرية اللاشعور بالتحديد يقدم البرهان دائما على معرفته المتواضعة بها، لأنه يستخدم لغة عامة تتجنب انتقام عالم التفاصيل الدقيقة، فصدّد كلامه عن نوبة الصرع التي أخبر أن غيب محفوظ كان يُصاب بها في صغره قال: "وَيُرجَحُ المخلون النفسيون أن هذه الحالات العقلية أو العصبية هي دليل الاختلال العميق في وجدان الفنان أو المفكر كان لا تكون ثمّة وشائج قوية تربطه بالحياة التي يعيشها رغم أنه تحدث ■ الأزمات، كاحتجاج لا شعوري على ذلك المناخ غير الصحي الذي يتفسه" (ص: 26).

ويتبن التفكير غير الوثوقي بمضمون المعرفة التي يوصلها للقارئ، من كلامه مثلا عما يسميه "الحالات العقلية أو العصبية" وهو في كلتا الحالتين أغفل استخدام المصطلح الدقيق للحالة التي يتحدث عنها، وهي وفق فرويد حالة نفسية مرتبطة بالعصبان وأصلها تلك المقد النفسية الناتجة عن الكبت. كما يفهم من كلامه عن اللاشعور "باعتباره احتجاجا على المناخ غير الصحي الذي يتفسه" أنه يغفل دائما الأصول القديمة لتكون الكبت واختزان المكبوتات في اللاشعور، وهي عائدة بالضرورة - وفق تصور فرويد - إلى المرحلة الأولى من حياة الطفولة، وبالتحديد الخمس سنوات الأولى من حياته. والواضح أن "غالي شكري" يستخدم اللاشعور بمفهوم الفلاسفة والمهتمين بعلم النفس قبل فرويد. وقد نبه فرويد نفسه في كتابه تفسير الأحلام إلى أن مفهوم اللاشعور الذي وضعه يختلف عن المفهوم المتداول عند غيره من علماء النفس الذين جاءوا قبله، فقال:

"رائي إذ الأول: "يلا لا شعوريا" ■ يخلو قولي من القصد، لأن ما أسميه كذلك شيء يختلف عن لاشعور الفلاسفة، بل إنه يختلف عن اللاشعور الذي يتحدث عنه "ليس... (102)".

ولقد بين فرويد بما لا يدع مجالا للشك أن العصاب مرده إلى السنوات الأولى من الطفولة، إذ "إن انطباعات تلك الحقبة الأولى المبكرة من الحياة تترك، بالرغم من سقوط

* - ورد المصطلح بارزا، هكذا في الأصل.

¹⁰² - ميخائيل فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان، دار المعارف بمصر، ط 2، 1969، ص: 596.

أكثرها طي النسيان آثاراً لا تُحصى في نحو الفرد، وتُرسى على الأخص أسس الاستعداد الحق للمصاب بالآحق⁽¹⁰³⁾.

ولم يعد استخدام غالي شكري للتحليل النفسي مصطلحات ثلاث هي: اللاشعور بالمفهوم غير الفرويدي في الغالب ومفهوم عقدة أوديب complexe d'Edipe ومصطلح الثيب fixation، وفي أغلب هذه الحالات كانت المعرفة بالتحليل النفسي بدو شاجة وأحياناً لا تُنقل عن مصادرها الرئيسية كما فعل مثلاً عندما نقل معنى عقدة أوديب عن "فروم" الذي فسرها تفسيراً بعيداً عن المفهوم الفرويدي فجعلها "معبوراً عن نزاع بين كفاح الإنسان الشرعي في سبيل الحرية والاستقلال" (ص: 188).

■ كان غالي شكري، وهو يحمل رواية السراب المثقلة بالقضايا النفسية، مدفوعاً بالضرورة إلى الاستفادة من علم النفس، غير أنه بحكم تبنيه للمنهج الموضوعاني، ومجانبة الاستغوار على وحدة منهجية، التقط معلوماته النفسية من ■ وهناك استغداد بشكل غير أيضاً من بعض من خالفوا فرويد، غير أنهم بتعارض المنطلقات الأساسية. فقد لمر الخصبة انطلاقاً من أفكار "يونج" (ص: 180)، كما لجأ قبل ذلك إلى تفسير تيمة الشك عند شخصية كمال في الثلاثية إلى علم النفس العام، معتمداً على ما ورد في كتاب: "تطور الشعور الديني عند الطفل والمراهق" لـ: عبد النعم المليجي، ثم كتاب بول هازار: "أزمة الضمير العالمي" (ص: 49 - 50)⁽¹⁰⁴⁾.

إن اعتبارية الاستفادة من المراجع النفسية، دون وضع السؤال حول تعارضها يؤكد الطبيعة المتعددة المصادر لخلفية الناقد المنهجية والمعرفية، وهذا معاكس لكل استقرار نظري أو وحدة منهجية. الشيء الوحيد الثابت في عمل الناقد هو معالجة التيمات باعتبارها أشور الأساسي، حيث تصبح وحدة الموضوع بديلاً عن وحدة المنهج.

المقارنة:

نحدثنا عن المقارنة في معرض الكلام عن المتن المدروس في هذا الكتاب، واكتفينا بما يتعلق لفظ بوضوح طبيعة النصوص المعتمدة. وستتحدث هنا عن خصائص المقارنة ■

⁽¹⁰³⁾ - سيمون فرويد: حياتي و التحليل النفسي. ترجمة جورج طرابيشي. دار الطليعة للطباعة والنشر بيروت. ط: 1. 1981. ص: 44.

⁽¹⁰⁴⁾ - استفاد أيضاً في إطار علم النفس العام والدراسات الأسطورية من: باقر بك ملاحي (ص: 177) و "رند" (ص: 183 - 186) و برانلي (ص: 193). انظر الصفحات المشار إليها من كتاب المنقسي.

غائي شكوي كما جاءت في كتابه المنتمي، كما نتحدث عن هدف الناقد من اعتمادها. وبهنا أن نلاحظ ما هي طبيعة النصوص غير العربية المعتمدة في هذه المقارنة ؟ ذلك أن أهم المقارنات جرت بين بعض روايات نجيب محفوظ وروايات من الأدب الوجودي، فقد درس الناقد رواية الثلاثية في موازنة مع ثلاثية سارتر: "دروب الحرية"، لما لاحظته من تشابه بين موضوعيهما، بل إنه ظل يقارن بين شخصية كمال وشخصية ماثيو باعتبارهما معاً لا متمينين. (ص: 18 - 28 - 83).

وفي إطار استحضار الأدب الوجودي دائماً عقدَ مقارنة مرة أخرى بين رواية السمعان والخريف ورواية لـ "سيمون دروبوفار" بعنوان: المثقفون. ولاحظ أن نجيب محفوظ يشترك مع هذه الكاتبة في اختيار مشكلة الانتماء كمحور للرواية، كما يشترك معها في كثير من أوجه البناء السردى: كاستعراض غاذج عديدة من المثقفين من خلال مواقفهم وآراءهم إزاء مراحل التطور المعاصرة لهم، ويشتركان أيضاً في منطلق الاختيار الفني للزمان والمكان والأحداث والشخصيات والمواقف. (ص: 285).

وقارن الناقد أيضاً بين رواية اللص والكلاب. وبين رواية ألبير كامو المشهورة "الغريب"، وذلك في إطار تيمة التمرد التي تجمع بطلي الروايتين (ص: 262). ولم يكن هدف المقارنة دائماً يسر في اتجاه المطابقة بين الروايات الوجودية وروايات نجيب محفوظ، بل نجد الناقد إلى جانب تحديده وجوه التشابه يستنتج أن طبيعة الانتماء الوجودي في الرواية الغربية تتألف بشكل أساسي طبيعة اللاتنماء العربي في روايات نجيب محفوظ، وقد عزز الناقد هذه الفكرة بكثير من المعطيات الثقافية والحضارية والاجتماعية التي ولدت هذا الاختلاف الجوهرى. وقد وقف في هذا الصدد على حقيقة شديدة الأهمية وهي أن اللاتنماء في العالم العربي، لا يمكن أن يُقارن باللاتنماء القبطي ضمن علاقات ديمقراطية كما هو حاصل في الغرب، كما أن الديمقراطية في العالم العربي تبقى دائماً في نطاق الحلم. وهذا ما يجعل المنطق العربي، حتى في الانتماء، يبقى مشدوداً على الدوام إلى الانتماء في سياق الحلم بعلاقات ديمقراطية. (ص: 16) (*).

وقد ظلت المقارنة مع الأدب الوجودي غالبية على جميع المقارنات التي أقيمت مع نصوص غير عربية، كالمقارنة مع بالزك (ص: 29)، وبرناردشو (ص: 170) وشكسبير

* هذه الحقيقة نفسها هي التي فسرتها بها الملوك الكبير للنقد الموضوعاتى العربى - على خلاف للنقد الموضوعاتى الغربى - إلى ثبوتى موقف إبولوجى ماء، وهو ما يؤكد خصوصيته.

(ص: 19)، ودوستوفسكي (ص: 219). وتؤكد هيمنة النصوص الوجودية، بالنظر إلى حجم المساحة التي تحتلها ضمن التحليل analyse^(**)، ما سبق أن لاحظناه من أن "غالي شكري" كان يعالج النقد الموضوعاتي بمنظور وجودي غالب على كل المنظورات النهجية الأخرى التي استفاد منها.

توظيف المعارف الشخصية:

إلى جانب المراجع الحضارية ومراجع علم النفس التي اعتمد عليها غالي شكري - مع الإحالة أو بدونها - نجد معلومات ثقافية عامة تقتحم ممارسته النقدية كلما وجد فرصة سانحة لذلك وقد تقتصر هذه المعلومات على ملاحظات مقتضبة، غير أننا في غالب الأحيان نتخذ شكل خلاصات لمضامين كتب بعينها، بحيث تتحول المعالجة النقدية إلى حفل لاستعراض كل المعارف الشخصية. وهكذا قدم الناقد تلخيصاً تقريبياً لكتاب "البرالي": "التراجيديا الشكسبيرية" (ص: 84). كما خص أيضاً، كتاب "العرب وتجربة المأساة" لكتاب سوري يدعى صدقي إسماعيل فضل الزيادة (ص: 88). أما عن المعلومات العامة المقتضبة فهي تظهر في الكتاب بين الحين والآخر، من ذلك الاستفادة المأخوذة من كتاب "حول تاريخ العالم" لدافيد طمسون (ص: 33)، واستفادة من "كولي ولسن" (ص: 64)، ومن كتاب المأساة اليونانية لـ: د. صقر خفاجة (ص: 77). ثم من كتاب "الإنسان المتصرد" لألير كامو (ص: 262).

إن طبيعة الممارسة النقدية الموضوعاتية، تدعو دائماً إلى استحضار الرصيد الثقافي للناقد، غير أن "غالي شكري" لم يفرض الرقابة المرجوة على ثقافته الخاصة، بل ترك الموضوعات تفوقه في كل اتجاه. ولعل سهولة الكتابة تلاحظ أيضاً من خلال ترتيب الكلام على صفحات الكتاب الذي يتميز بطول فقراته وامتلائها. ويبدو أن شحن الفقرات بالطويلة بالجميل الآخذ بعضها برقاب البعض، هو صورة مُصغرة عن شحن الكتاب كله بالمعلومات العامة. ولقد كان من الأنسب أن يتم التركيز على تحليل الروايات المدروسة أكثر من استعراض المعلومات، فهذا يؤثر كثيراً على المردودية المعرفية.

"لنركز مثلاً على ذلك، المساحة التي احتلها تحليل رواية دروب الحرية لسانتر، وما تبع هذا التحليل من كلام عن ظروف الحضارة الغربية التي أوجدت اللامتنمي الغربي نفسه. انظر الفصل الأول من كتاب "المتنمي".

لاحظنا حتى الآن أن الوصف لم يكن غالباً إلا في نطاق محور الممارسة النقدية عند غالي شكري، أي عندما كان يستخرج التيمات الرئيسية والفرعية في كل عمل روائي، أما عندما ينتقل إلى معالجة هذه التيمات نفسها من خارج النص، فإن الوصف يغيب في الممارسة وتنتج الدراسة إلى التفسير. ولقد اكتفينا حتى الآن بإبراز مظاهر التفسير يشق انخاطها، حضارية كانت أم نفسية أم سوسولوجية. على أننا سندرس بإيجاز فيما بعد ارتباط التفسير بالتأويل عند الناقد.

ب- التنظيم:

عندما تحدثنا عن الوصف أضربنا إلى طبيعة تنظيم التيمات من خلال أمثلة جزئية، وما يهمنا الآن هو أن نقدم صورة عامة عن النظام الذي خضعت له روايات محفوظ المدروسة في كتاب المقتضي. ولما في حاجة للإشارة إلى أن تنظيم المادة المدروسة خضع محور الدراسة ذي التوجه الموضوعاتي. لذلك نحاول أن نقدم هنا صورة عامة تقريبية عن النظام الموضوعاتي العام لمجموع الدراسة. ولئن قمنا هنا إلا بالتييمات الكبرى^(*):

تييمات عناوين الفصول	الروايات المدروسة	التييمات الكبرى
الفصل: 1 جيل المأساة	الثلاثية	اللامتني العربي، وإغراء الانتماء (ص 16)
الفصل: 2 ملحمة السقوط والإنهيار	القاهرة الجديدة خان الخليلي زقاق المدق بداية ونهاية الصراب	الضائع المضطهد (ص: 132) الطريق القصر الضائع _ المضطهد _ الطريق القصر (151) الضائع من خلال المأساة الفردية (ص 177)

* إن الصفحات المشار إليها ضمن الجدول تشير إلى الموطن الرئيسي الذي تحدده التيمات الكبرى.

<p>أزمة المنتمي إلى اليمين. وأزمة المنتمي إلى اليسار (ص: 206) المنتمي الاشتراكي (ص: 211) المنتمي الفاضل (ص: 215) المنتمي اليساري إلى جانب العلم والمجتمع الإنساني (ص: 229) المنتمسي بين العلم والدين والمجتمع (ص: 225). المنتمي المتمرد (ص: 264).</p>	<p>القاهرة الجديدة خان الخليلي بداية ونهاية الثلاثية أولاد حارتنا اللعن والكلاب</p>	<p>الفصل: 3 المنتمي بين الدين والعلم والاشتراكية</p>
---	--	--

ونشر هنا إلى أن النظام العام لمجموع هذه التيمات الكبرى يحدد - كما بنا سابقا - معنى للمأساة في روايات نجيب محفوظ. والملاحظة الأساسية التي يبينها هذا التوزيع الموضوعاتي، هي أن الناقد لم يخضع المادة الروائية المدروسة للسلسلة التاريخي حسب صورها، كما أنه كرر الكلام عن روايات تُعرَضُ في فصل سابق، وهذا يقدم دليلا آخر على عبورية التناول الموضوعاتي للروايات المدروسة، فما كان يهتم به الناقد في المقام الأول هو القضايا لا التطور الفني لروايات المبدع. وقد نتج عن هيمنة الرؤية الموضوعاتية، تجزئ بعض الأعمال الروائية المدروسة وغياب النظرة الشمولية لعالمها التركيبي، وهذا سبب وجود **المفارقات والاختلاف** في تسمية تيمة واحدة هنا وهناك. وإذا نظرنا إلى الجدول السابق سنلاحظ مثلا أن **الثلاثية** خضعت لتحليلين "تيماتين" نُعدلت لمقارنة بينهما كثيرا من الالتباس:

الثلاثية في الفصل الأول تشير إلى اللامتنمي العربي وإغراء الانتماء، وفي الفصل الثالث تدل على المنتمي اليساري المهتم بالعلم ونموذج المجتمع الإنساني، والاختلاف بين الحالتين شاسع، وهذا راجع كما قلنا إلى تحكم النظرة التجزئية والآنية التي اعتمدها الناقد في التحليل، ذلك أنه استخلص التيمة الأولى في الفصل الأول اعتمادا على دراسة شخصية كمال الرئيسية في الثلاثية. بينما اعتمد في استخلاص التيمة الثانية في الفصل الثالث على دراسة الشخصيات الأخرى اليسارية في الثلاثية، وأمام ازدواجية زاوية النظر هذه تضع الوحدة الموضوعية الرئيسية للرواية. وكثيرا ما قاد التناول التجزئي الناقد

الروائيين العرب إلى الضياع في عالم الغشويات الروائية. ومع ذلك فنحن نعتبر غالي شكري من أكثر النقاد الروائيين طموحا إلى تحقيق وحدة الرؤية الموضوعاتية، ولكن الممارسة كانت تخفي أحيانا عكس مضامين هذا الطموح¹⁰⁵.

جـ - التأويل:

قدمنا بعض أمثلة التفسير سابقا، وذلك اعتمادا على ما لاحظناه من استخدام العلوم المساعدة، كعلم الاجتماع وعلم النفس والمطويات الحضرية العامة، ذلك أن الناقد لم يكن يقف عند حدود وصف الثيمات الأساسية والفرعية، وإنما يقدم أيضا الأسباب الموضوعية التي جعلتها تظهر في أدب نجيب محفوظ، بحكم أنه كان يضبط مكانتها ضمن إطار حضاري عام أو ضمن حياة فرد خاص إذا تعلق الأمر بالتفسير النفسي. ولا نريد أن نعود هنا إلى ما كنا نتحدثنا عنه سابقا بخصوص التأويل المصاحب للتفسير، وسنكتفي بالإشارة إلى نوع آخر من التأويل لجأ إليه الناقد وهو التأويل الرمزي. وقد جاء حديثه عنه، أثناء دراسته لرواية اللص والكلاب، عندما كان يعبر عن ذلك الطموح إلى بلورة الرؤية الشمولية الواحدة التي نتحدثنا عنها قبل قليل، أي البرهنة مثلا على أن العمل الروائي هو وحدة كلية رامية إلى الواقع، وليست عاكسة له في جزئياته فحسب. وسلاحظ كيف أخذ الناقد يبعد قليلا عن النظرة التجزئية التي كان مهووسا بها في بعض جوانب تحليله السابق. وفي هذا الصدد نراه يقول:

"إن رمزية اللص والكلاب تكمن في بناءها التعبيري ككل خلال معادلته لواقع موضوعي شامل. أي أن سعيد مهران ورؤوف علوان ونور، وغيرهم من شخصيات الرواية مجرد أدوات تعبيرية في يدي الفنان يصوغ بها عالما كاملا يرمز في شموله إلى عالم كامل آخر (...). فلا ينبغي أن نسقط إحدى أدوات التعبير هذه على إحدى جزئيات الواقع الحارجي ونقول إننا نفسر ما تنطوي عليه من رموزه، لأنها بمجرد ذلك لا ترمز إلى شيء، وإنما بتشابكها مع بقية أدوات الصباغة ترمز إلى كل شيء" (ص: 258).

وقد لجأ غالي شكري قبل دراسته هذه الرواية إلى استخدام التأويل، خصوصا عند تحليله لرواية أولاد حارتنا، وهي رواية ذات طبيعة رمزية، فوجد أن مراحلها الثلاث

¹⁰⁵ انظر المقارنة أيضا بين قيمة خان الخليلى في الفصل الثاني، و تيمتها في الفصل الثالث من خلال الجدول السابق.

الأولى ترمز إلى هيمنة الدين، أما المرحلة الرابعة فترمز إلى هيمنة العلم (ص: 254 - 255). على أنه لم يضع حدوداً صارمة لعملية التأويل، إذ أعطي لنفسه، في أغلب مواطن دراسته لهذا النص، كامل الحرية في التراض ما يعن له من تأويلات محتملة: "فالمحارة يمكن أن تكون البشرية بأسرها، ويمكن أن تكون مصر وحدها، ويمكن أن تكون رمزا مزدوجا..." (ص: 231).

ـ "ومن اسم عرفة نستدل على تلك الآية الجديدة التي تقودنا في طريق الثروة: آية المعرفة. ومن حرفة صاحب الاسم - وهي "السحر" - نستدل على مادة هذه المعرفة، وهي القوانين العلمية المضطرة في المجتمع والطبيعة على السواء" (ص: 247). والطابع الغالب في التأويل الرمزي - كما نلاحظ - هو طابع وضع الفرضيات، وحتى عندما يلجأ الناقد إلى التعليل اعتماداً على العناصر النصية، فإنه لا يأخذ بالضرورة كل جوانب النص بعين الاعتبار، وإنما يختار منها ما يلائم اقتراحاته التأويلية، وهذا موع تنظاري أشرنا إليه سابقاً. (ص: 238).

د- التقويم الجمالي

لست في حاجة إلى التأكيد بأن عمل الناقد التحليلي يكاد يخلو من الدراسة الجمالية. ولعلنا نذكر كيف أن غالي شكري كان ينظر إلى البناء الدلالي باعتباره أيضاً بناءً جمالياً، وهو ما أشرنا إليه سابقاً بدراسة شكل اشعوى. فالبنية الفنية حسب تصور غالي شكري لا تفصل عن البنية الموضوعاتية، وهو لذلك عندما يتحدث عن مفهوم البناء لا يقصد به بناء شكلياً أو تعبيراً بلاغياً، بل نظاماً من التيمات المترابطة فيما بينها بشكل غير محسوب دائماً على مقياس النص المدروس¹⁰⁶. ولا يعني مفهوم "الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية" الذي أشار إليه أحياناً (ص: 18) إلا صورة من صور هذا البناء التيماتي نفسه. وإذا كان الناقد لم يفصل بين الشكل والمضمون فإنه غيَّب بشكل واضح مشاكل الشكل في مشاكل المضمون، وهذه نتيجة منطقية لغلبة الموضوع في النقد الموضوعاتي.

¹⁰⁶ - انظر بعض المواطن التي تحدث فيها الناقد عن مفهوم البناء باعتباره بناءاً موضوعياً أي شكلاً اشعوى. صفحات: 8، 104، 108، 113، 114 و أغلب هذه الصفحات تحدث فيها عما سماه: "البناء للترجيدي".

هـ - اختبار الصحة:

يينا في موطن سابق أن اختبار الصحة يفترض أن تكون للمنهج بعض خصائص النظرية العلمية التي تقبل التطبيق على نصوص متعددة، غير أننا لاحظنا أن المنهج الموضوعاتي يُعادي في الغالب كل توجه إلى الوحدة النظرية، فهو يترك للعائد حرية كاملة في الاستفادة من كل المنهج، كما يفسح مجالاً لاستخدام الطاقات الحدسية والتأويلية الحرة. وهذا هو السبيل إلى إضعاف الحس المعرفي في أية ممارسة نقدية تأخذ بمثل هذا المسار.

لكل هذه الأسباب نرى أن المنهج الموضوعاتي المُمارس على الرواية في العالم العربي يُضعف فيه الاستدلال المنطقي، وإن كان لا يتخلّى كلياً عن استخدام الربط المنطقي في نطاق تحليل بعض الجزئيات، كما أنه "منهج" لا يؤكد - وخاصة في صورته التي مارسها غالي شكري - أنه مُنطلق من نظرية نقدية واضحة المعالم، كما أنه لا يطور نظرية معقدة سلفاً، ويكتفي أن تأمل طبيعة تسمية هذا المنهج لتدرك أن كلمة "منهج" فيه لا تحمل كامل دلالتها المفترضة، فعندما نقول "المنهج الموضوعاتي" نحول للتو المنهج إلى موضوع، أو نطابق بين المنهج والموضوع. وما دامت النظرية غائبة أصلاً في هذا المنهج، فإن الذي يحل محلها دوماً هو الموضوع بكامل حضوره.

هنا ندرك كيف سيصبح من الصعب على أي ناقد موضوعاتي أن يلجأ إلى اختبار الصحة لأنه لا يطبق نظرية نقدية مرسومة المعالم يمكن أن تختبر فعاليتها في التحليل وإنما يمارس خبرة نقدية، بكل ملكاته الذاتية والمكتسبة على السواء، في شكل مزيج لا يعرف الوحدة أبداً.

و يمكن لناقد النقد - وهو يتحدث في إطار اختبار الصحة - أن يقول، اعتماداً على مراقبة تحرك المنهج الموضوعاتي في العالم العربي عبر النصوص الروائية المدروسة واعتماداً أيضاً على تسجيل عدم استقرار هذا المنهج على وحدة متماسكة في التحليل، بأنه ليس في إمكانه، وهو على حاله هذه أن يفي معرفة متكاملة أو منهجية خاصة بدراسة النصوص الروائية العربية. وسيكون في الحدود القصوى قادراً على أن يجمع القراء العاديين الذين يبحثون عن المعلومات العامة، ويوضي رغبتهم في تنويع مسالك البحث التجريبي.

استنتاجات:

- لم يكن النقد الموضوعاتي الذي مارسه غالي شكري نسخة مطابقة للنقد الموضوعاتي الغربي، وذلك لأن صوت الموقف الإيديولوجي للكاتب كان واضحا فيه، دون التخلص من النظرة الانعكاسية لعلاقة الرواية بالواقع.
- كما أن نشأة^(*) هذا المنهج في العالم العربي لم ترتبط بالضرورة بالعودة المباشرة إلى أصول نظرية محددة في الغرب، كما حدث مع مناهج أخرى. فلم تصادف أي إشارة إلى رواد المنهج الموضوعاتي، إلا ما كان من الاستفادة العامة من الأدب الوجودي عن طريق المقارنة واستحضار بعض مصطلحات الفلسفة الوجودية.
- تلقت الممارسة النقدية الموضوعاتية لغالي شكري - رغم ذلك - مع النقد الموضوعاتي الغربي في جعل التيمات محورا أساسيا في تحليل النصوص الروائية.
- كما تلقت = أيضا في تطعيم الموضوعاتية بالمناهج المختلفة، اجتماعية، ونفسية، بالإضافة إلى تاريخ الحضارة. فضلا عن استخدام المقارنات والمعارف الموسوعة.
- ألفت التعددية المنهجية التي سار عليها "غالي شكري" عمليا كل وحدة منهجية كما غابت بسبب ذلك سلطة النظرية النقدية الواحدة، لصالح سلطة الموضوع.
- وبحكم تناول غالي شكري لروايات كاتب واحد، وهو نجيب محفوظ، كانت الممارسة النقدية الموضوعاتية تبحث عن نسق فكري عام يحوي مجموع التجربة الإبداعية للكاتب. غير أن النظرة التجزئية حالت في بعض الأحيان دون تحقيق هذا الهدف.
- ونظرا لسلطة التيمات في الممارسة النقدية الموضوعاتية، فإن الدراسة الجمالية تحولت من الشكل إلى شكل المحتوى، فكان الحديث مثلا عما يُسمى بالبناء الفكري، أو الصياغة الجمالية للتجربة الفكرية. وغاب بسبب ذلك الاهتمام بالبناء النفسي التصوري والجمالي.
- تنحصر أهمية النقد الموضوعاتي الذي أتبَّعه "غالي شكري" إذن في جانب البحث الدلالي، وفي أصول التيمات الروائية بنوع من المبالغة في الافتراضات التأويلية وذلك بسبب تدخل الحدس وغلبة الأسلوب السردى على حساب الربط المنطقي، وأخيرا بسبب المواقف الإيديولوجية المباشرة الواردة أحيانا.

^{*} تحدث هنا عن النشأة فقط لما هذه الاستفادة المباشرة فقد ظهرت في وقت متأخر جدا أي عندما نشر د. عبد الكريم حسن دراسته عن الموضوعاتية البنيوية في شعر السياب (أنظر القسم اللاحق من الدراسة).

• في النقد الموضوعاتي للشعر:

• الموضوعية البنيوية:

• الأهداف المنهجية:

إنه لم يعد من المقبول في وقتنا الحاضر - وخصوصا إذا تعلق الأمر بقيام بحث في مستوى أطروحة دكتوراه الدولة - أن يعرف الباحث منذ البداية أنه ليس قادرا على اعتماد منطلقات منهجية، متذعرا بكثرة المناهج في الساحة النقدية وبصعوبتها حتى على المختصين. وإنه لأمر شديد الأهمية أن ينتهي باحث بعد إنجاز بحثه في موضوع معين إلى تعديل منطلقاته المنهجية، فهذا يدل على أنه كانت له منطلقات منهجية منذ البداية غير قائمة على أسس معرفية متماسكة ولذلك لم تبرهن على نجاعتها في التطبيق. ولكن حين يعتبر الباحث أن كتابه النقدي هو مجرد مغامرة للبحث عن منهج أثناء تحليل الأعمال الأدبية، فهو يدفعنا مباشرة إلى طرح السؤال التالي: هل هناك إمكانية قائمة فعلا بطلاق لها الناقد من لاشيء ليصل في نهاية بحثه إلى منهجية مُستحدثة؟ وهل يمكن لهذه المنهجية أن تتجاوز جميع المناهج المتداولة سابقا والتي لم تكن ولادة يوم أوليلة بل عبر مسار تاريخي طويل الأمد من المحاولات والجهود البشرية المتعددة؟.

عندما تأمل الفقرة التي صدر بها د. عيد الكرم حسن كتابه: "الموضوعية البنيوية، دراسة في شعر السياب"⁽¹⁾ نستطيع أن نستخلص كل النتائج الدالة حول هذا الموضوع: "... وفي كل هذا وذاك، فقد تخبرنا الاستمرار في العمل حتى استقام لدينا منهج له البحث العلمي. ولمسنا بشكل محسوس ثمرات العمل الطويل. ونحن لا نشير إلى ذلك إلا لكي نؤكد أننا لم نلمس خطى منهج محدد سلفا، ولقد كان هذا من السهولة، خصوصا وأن المناهج النقدية في الأوساط الأكاديمية الغربية كثيرة إلى الحد الذي تستعصي له حتى على المختصين، وهذا ما يعلنه صراحة روجيه فايول Roger Fayolle أستاذ النقد في جامعة السربون * ص 31.

ويمكن تلخيص الأفكار التي أوردها على الشكل التالي:

* صدر الكتاب في طبعته الأولى عن المؤسسة الجامعية للدراسات و النشر و التوزيع. بيروت 1983.

- يمكن الانطلاق في البحث النقدي قبل امتلاك أي تصور منهجي محدد.
 - لا يمكن تلمس معالم المنهج إلا بعد التقدم في البحث.
 - لا يستقيم المنهج العلمي إلا انطلاقاً من مجهود فردي.
 - صعوبة إدراك المنهج على المختصين تدور إبطال قيمتها والشروع في البحث الخاص والفردي عن منهج مبتكر.

والسؤال الجوهرى الذى ينبغى وضعه هنا هو: كيف يمكن الانطلاق في البحث دون تلمس خطى منهج محدد موجود سلفاً ودون استيعاب المجهودات الأساسية للبحث في المنهج عبر محطات تاريخية معلومة؟ وهل يمكن لقرار فردي ينفي كل ما هو موجود سلفاً أن يوصلنا بحجة "صعوبة ادراك ما هو موجود" إلى بناء منهج واعد بعباء يذكر في البحث العلمي؟ ألم يكن من المنطقي أن يختار الناقد الابتعاد عن البحث في مجال المنهج ما دام لم يجد صعوبة في فهم جميع ما هو موجود منها في الغرب على كثرته.

وينبغي التنبيه إلى أن عمل "الناقد" ليس له علاقة أصلاً بالبحث في المنهج، فهو دراسة في الأعمال الشعرية ليلر شاكراً السباب، واعتبار الدراسة رحلة للبحث عن منهج غير مقنعة من الناحية المنطقية، لأن الهدف من دراسة النصوص الأدبية ينحصر أساساً في نطاق المعرفة وليس مجال معرفة المعرفة، دراسة الأعمال الأدبية تنكب على تحليل الأدب وفهمه وتفسيره أو تأويله، أما البحث في المنهج فينكب على الكيفيات والوسائل التي نجعلنا قادرين على دراسة الأدب وفهمه أو تأويله.

هناك إذن اضطراب لدى عبد الكريم حسن في مسألة تحديد موضوع الدراسة واختيار الرؤية المنهجية التي يمكن أن يدرس بها الأعمال الأدبية وخصوصاً الأعمال الشعرية ليلر شاكراً السباب. لقد كان من الأنسب، منذ البداية، أن يشير الناقد إلى أنه اختار التصور الموضوعاني وهو ما فعله متأخراً حين قال:

"منهجنا موضوعي"⁽¹⁾ بمعنى أنه بحث في الموضوع، وهو بحث يهدف إلى اكتشاف السجل الكامل للموضوعات الشعرية في كل مرحلة من المراحل الشعرية عند السباب"
 (ص: 32).

"- لا يقصد الناقد بمصطلح "موضوعية" المعنى الممكن لمصطلح الذاتية، بل هذه هي ترجمته الخاصة لمصطلح: thématique

ونراه بعد ذلك يستفيد مباشرة من النقاد الموضوعاتيين وعلى رأسهم "جان بير
ريشار"، ولكنه لم يأخذ من المنهج الموضوعاتي إلا جانباً جزئياً هو في الواقع متصل بجميع
المناهج، وتقصّد بذلك الإحصاء statistique. إذ يعتقد أن الدراسة "الموضوعاتية" التي
أخذ بها تعتمد أساساً على القاعدة اللغوية. ونقطة البدء في ذلك: "تكتنيس" (كذا)
الأعمال الشعرية الكاملة إحصائياً " (ص: 33) ولذلك فهو يُعدُّ صراحة كل تحليل للعمل
الأدبي (ص 32 فقرة 5)، ويُقَدَّرُ عن ذلك بعد صفحتين فقط حينما يشير إلى أن عمله
يتراوح بين التحليل اللغوي الشكلية والجزئي و"دراسة الموضوع من خلال استخراج
المخطط الكلي الذي يُنظِّمُه" (ص: 35)، بمعنى أنه كان يفكر في المنهج عن طريق التحليل
ذاته بوسائل الحدس، وهذا عمل غير فعال في تحليل الأدب وإنتاج معرفة مجابهة
الركبية والدلالية.

ومفاجئنا الناقد بتغير آرائه على الدوام بحيث يبقى تصورات مناقضة لما سبق أن
أعلن عنه قبل قليل؛ فبعد أن اعتبر أن تحديد الموضوع في عمله "يعتمد على القاعدة
المعجمية lexical substrat الماثلة في العمل الأدبي (ص 32)، نراه يلقي ذلك بمرتكز
آخر ليقول بعد صفحتين: "نقطة الارتكاز في التحليل هي النص، فتحليلنا نصي
(Analyse contextuel)" (1) لا علاقة له بالقاموس... (ص 35). ونلاحظ ■ مجابهة
الصواب في الترجمة عندما يجعل كلمة نصي مقابلاً لكلمة contextuel في حين أنها نصي
"سياقي" والفرق شاسع بين الدالتين.

لقد اكتشف الناقد، في تحول مفاجئ، خلال كتابة مقدمته، أن تناوله للمفردات
وإحصاءها في دواوين السياب، سوف لن تكون له فائدة ملموسة، لذلك انتقل إلى
الحديث عن ضرورة تحليل هذه المفردات في ضوء النص نفسه باعتبارها كلا. وهذا على
كل حال جانب إيجابي ويستفيد من التقسيم الذي أقامه "غريماس" (Grimas) بين
النويات الدلالية الذرية Sèmes Nucléaires والنويات الدلالية النصية Sèmes
contextuelles (ص 36) (الأصح أن يقول النويات الدلالية السبالية) ونراه فيما بعد
يعبر النص حكماً في تحليل المفردات، وأن تحديد المعجم اللفظي ليس إلا خطوة أولية تفقد
قيمتها عند الانتقال إلى الخطوة التالية أي تحليل النص (ص 36 فقرة 5). ونرى أن الترجمة
الأكثر دقة للمصطلحين اللاتينيين اللذين استخدمهما غريماس هنا هي على التوالي: نويات

* تبدو الترجمة هنا غير دقيقة، فالأصح ترجمة كلمة lexical بمعجمية و contextuel بسبئية.

دلالية ذرية ونويات دلالية سياقية، ومقابلها أيضا: الوحدات الدلالية ثم

الوحدات الدلالية السياقية
إن إشارة الناقد إلى عدم أهمية المفردات بالقياس إلى السياق العام للنص، كما هو مفهوم من كلامه، مسألة إيجابية في التحليل، فهي تجعل الدراسة تسير مجددا في إطار المنهج البيوي الذي ينظر إلى الوحدات البانية للنص في ضوء سياقه العام. وهذا ينسجم على كل حال مع عنوان الكتاب الذي يتحدث عن الموضوعية البيوية، ولكنه يتعارض مع المقدمة التي تعادي المناهج ولا تعكس المهم البيوي منذ بدايتها. ويبدو لنا أنه لم يكتشف النبوة إلا في آخر المقدمة وهذا لا يعني بالضرورة أنه سيطبقها في دراسته التحليلية لشعر السياب كما سرى.

أشار الناقد في الفصل الأول، وهو خاص بالمنهج، إلى أن دراسته تتبع الخطوات التالية الماثلة في ثلاث مستويات:

— مستوى ظهور المفردة في البيت.

— مستوى البيت في القصيدة.

— مستوى القصيدة في الديوان (ص: 37).

ويشير في هذا المستوى الثالث إلى أنه إذا ما وُضعت القصيدة في إطار المرحلة التاريخية التي كتبت فيها فستقدم لنا الكثير لفهمها (ص: 37). كما يرى إمكانية استفادته من جان بيير ريشار وخاصة في جانب اعتماده على التحليل النفسي وآلية الوصف (ص 37)، ولن يلجأ إلى ذلك إلا عندما يواجه في النص بعض الكلمات ذات القدرة الإيحائية connotative، التي يُعبر عنها بفيض المعنى. Exubérance de sens.

وقد قادته استفادته المتكررة من جان بيير ريشار إلى مناقضة موقفه من أرسطو الذي أخذه بأنه كان يطلق في دراسته من العام إلى الخاص، في حين أن الدراسات الحديثة تنطلق من الخاص إلى العام (ص 31 - 32)، ولم ينتبه إلى أنه عاد هو نفسه إلى منهج أرسطو حينما أثار في الصفحة 38 من الفصل الأول إلى الاعتقاد بأن دراسة الموضوع الرئيسي Thème principal، تفضي بالضرورة إلى الموضوعات الفرعية sous thèmes التي تنبثق عنه (ص 38).

وفي هذا الصدد يميز الناقد منهجه عن منهج "جان بيير ريشار"، فإذا كان هذا يرى أن القراءة الموضوعاتية من حيث المبدأ هي قراءة حرة (ص 38) فهو على العكس من

ذلك يرى أن منهجه مقيد في مدخله بالموضوع الرئيسي: "لاكتشاف البنية الموضوعية (بفصل الموضوعات) للعمل الأدبي لا يمكن أن يتم إلا من خلال الموضوع الرئيسي" (ص 38).

وأهداف الناقد من دراسته الموضوعاتية هذه هي اكتشاف الشبكة الموضوعاتية grille thématique التي تتنظم تجربة شعرية كاملة من خلال ديوان السياب، أي من خلال مرحلة شعرية معينة. وتعتبر هذه الشبكة في نظره: "عن بنية الموضوعات في مرحلة شعرية معينة، وهي شبكة أشبه ما تكون بالشجرة التي يمثل الموضوع الرئيسي جذعها، وتمثل الموضوعات الفرعية غصونها، وقد يتولد عن هذه الغصون فروع أصغر (...). وهنا نلاحظ أن نقطة الوصول في منهجنا كما هي الحال في منهج J.P. Richard مشتركة، وهي اكتشاف البنى أو شبكات العلاقات بين الموضوعات أو تنظيم العالم الذي تصوّره الفنان" (ص 39).

لأخيرة إذن من وصول الناقد عبد الكريم حسن إلى شبكة العلاقة بين الموضوعات هي إدراك رؤية العالم عند الشاعر. وهذا الهدف يتلاءم مع الفلسفة الظاهراتية التي يستند إليها المنهج الموضوعاتي في أوروبا، وهي ترى أن الأفكار المبدع عسابة عن مقولات فكرية دالة على نوعية نظام الأفكار في ذهنه. وبإكتشاف نظام هذه المقولات نكتشف أيضا نوعية تفكير المبدع. وقد سبق أن أشرنا في مدخل كتابنا هذا إلى أن هوسرل يرى أن الوعي والعالم الخارجي يجسدان "حقيقة ملموسة، وعندما يتخذ الفكر من العالم موضوعا للتفكير فإنه يتجه إليه مباشرة، لذلك يصبح من الطبيعي أن نتعرف على الحقيقة من خلال تحديد مضامين الوعي" (107).

ولابد أن نلخص هنا تلك التناقضات الأساسية التي حددت تصور الناقد لمنهجه الخاص، فإذا كان عنوان البحث كما أشرنا يجسد حضور الموضوعاتية والبنوية؛ فإن المقدمة تمكس في بدايتها اضطرابا منهجيا واضحا يجعل الناقد بعيدا عن التقيد بمنهج محدد. غير أننا لا نلبث أن نجدّه يعصم بالموضوعاتية ثم بالتاريخ ثم التحليل النفسي، لتظهر بذلك البنوية بشكل مفاجئ بحيث يتخلى عن كل تحليل خارجي حين يقول في نهاية

¹⁰⁷ - روبرت مابلولا: "التناول الظاهري للأدب" نظريته و مناهجه. ترجمة عبد الفتاح السيد. مجلة فصول عدد: 3، 1981، ص 183.

الفصل الأول: "لقد أهملنا كل الظروف الخارجية وانعكاسها على العمل الأدبي من نفسانية Psychologique واجتماعية واقتصادية" (ص 48).

وتستقر الدراسة إذن على البنيوية الحرفية المعززة بالإحصاء. والبنوية كما نعلم تُلقي الذات المبدعة، وهذا في الواقع إلغاء ضمني للمبدأ الموضوعاتي ذاته باعتباره دالا في شبكات علاقات النص على رزمة المبدع، كما يلقي الناقد الشيط وينظر إلى النص: "كشيء objet تلقي معانيه من خلال مجموعة من العمليات الذهنية" (ص 49).

وتفيدنا المناقشة التي حرص الناقد على إثباتها في مدخل كتابه - وهذا عمل إيجابي قام به في نظرنا - في تحديد قيمة عمله سواء من جانبه المنهجي أم التطبيقي. فقد لاحظ غريغاس وهو من بين أعضاء اللجنة، أن اختيار الباحث للموضوعاتية كمنهج للدراسة يوقفنا على مشكلة أساسية أولى، وهي ما هو هذا الموضوع (thème)؟ كما أنه يتساءل عن جدوى الإحصاء في مجال بحث من هذا النوع: "فالإحصاء يعطي الانطباع بالعملية ولكنه يؤسفني أن أقول بأنه انطباع فحسب، فعلى أي شيء يبرهن الورد الكثير لكلمة حب مثلاً" (ص 15).

ويتهني غريغاس إلى ملاحظة أن كثيرا من المفاهيم التي اعتمدها الناقد لم تكن مطابقة لأصولها، وأنه تم استخدامها بالمعنى العادي، مهتديا في دراسته بالجلس لا بالمنهج (ص 17). وكلام غريغاس هنا يؤكد لنا أن الناقد لم تكتمل له بالفعل أداة منهجية واضحة.

وقد تركزت جميع الانتقادات التي قدمها الأساتذة المناقشون هذا العمل على: عدم القدرة على الإقناع بالجوء إلى الجمع بين الرؤيتين الزمانيات diachroniques والتزامنية synchroniques في رسالته (ص 20)، وهو ما لاحظناه حتى على مستوى الجانب النظري في تبني منطلقات منهجية محايدة méthodologie immanente لطبيعة النص الشعري، وأخرى خارجية والتخلي فيما بعد عن بعض ما تبناه سابقا.

كما تركزت الانتقادات الموجهة إليه أيضا على مبدأ الموضوع وكيف تم تحديد مفهومه؟ ذلك أن كثيرا من الصعوبات تقف دون هذا التحديد. وأخيرا ما قيمة الإحصاء فعلا، خصوصا إذا جاءت أرقامه مطلقة، مثل إحصاء الباحث لعدد المرات التي يرد فيها اللون الأحمر عبر دولتين السياب، فقد رأى دافيد كوهن David Cohen، وهو أيضا من المناقشين، أنه: "إذا كان اللون الأحمر لا يرد إلا مرتين في الديوان الأول وخمس مرات في

الديوان الثاني والتي عشرة مرة في الديوان الثالث، فإن هذا لا يعني أن اللون الأحمر قد بدأ في السيطرة في هذا الديوان، فبإمكاننا أن نرد الزيادة هنا إلى الزيادة في حجم الديوان أو إلى أي علة أخرى" (ص: 22).

ـ المتن:

إن أهمية تطبيق بعض المناهج، وخاصة تلك التي تلتزم بالتحليل الداخلي للأعمال الإبداعية تأتي أحيانا من حصرها الدقيق للمتن المدروس. وهذه الخاصية هي ميزة في عمل عبد الكريم حسن؛ فهناك التزام كبير بالارتباط بالمتن المدروس وهو محدد بالدواوين الذي أصدرها الشاعر العراقي بدر شاكر السياب، وقد تم تناولها في ترتيب صدرها التاريخي مما أتاح للناقد فرصة محاولة التعرف على الخط التطوري الذي سار فيه الشاعر، وهذا يعطي للدراسة النقدية الموضوعاتية التي مارسها بعض القيمة المعرفية في هذا الجانب بالخصوص لا نغدها كثيرا في الدراسات النقدية العربية المشار إليها سابقا.

ـ الممارسة النقدية (الوصف، التنظيم، التأويل):

اتباع الناقد خطة واحدة في التحليل تتكرر من ديوان إلى آخر مما جعله يعود إلى موضوعات بعينها مرات عديدة في كل دراسة جديدة. وهو ما أكسب الدراسة طابعا روتينا لا يضف الشيء الكثير لما قيل سابقا. وهذه ملاحظة شكلت أيضا نقطة أساسية في الانتقادات التي وُجّهت لهذا العمل من قبل من أجازوها علميا. ونقدم هنا نموذجاً عن الطريقة التي اتبعها الناقد في التحليل، وذلك من خلال عرضنا لما قام به في الفصل الخامس، وهو بعنوان: "المرحلة الرابعة دراسة ديوان أنشودة المطر".

فقد لاحظ أن هذا الديوان يهيمن عليه موضوع رئيسي، وهو "الموت" ويتم ذلك خلال مستويات أربع: ـ المستوى الإنساني ـ المستوى الشرقي ـ المستوى العربي ـ المستوى الوطني. هذا من الناحية الأفقية أما من الناحية العمودية فيرى أن الموت في ديوان أنشودة المطر تعبير عن واقعين متفاعلين في جميع المستويات المشار إليها:

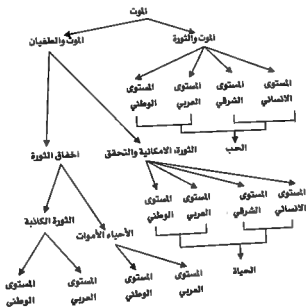
ـ الواقع الأول هو الموت والطفان.

ـ الواقع الثاني هو الثورة (ص 175 _ 176).

وهناك إلى جانب الموضوع الرئيسي، وهو الموت، موضوعات أخرى متصلة به لها حضورها أيضا في الديوان المدروس، وهي الحب، الحياة، وإخفاق الثورة. ولا يمكن فصل التحليل الذي قام به لهذا الديوان ولغيره من الدواوين، في مجموع دراسته، عن وصف المادة الشعرية من حيث تشابك علاقاتها الثيمائية، لذلك نجده يضع في نهاية تحليله لديوان أنشودة المطر عطاطة وصفية عامة تمثل شبكة موضوعاتية grille thématique للعلاقات التي تحكم الديوان، وقد جاءت على الشكل التالي مع تفصيل يهتم جزئيات الموضوعات المطروقة:

شبكة العلاقات الموضوعاتية

في ديوان أنشودة المطر



ومن الملاحظات الأساسية التي ينبغي تسجيلها بصدد نوعية التحليل الذي مارسه الباحث، هو أنه لم يستخدم في ذلك أية وسيلة أو أداة إجرائية ذات طابع بنوي للوصول إلى الشبكة الموضوعاتية grille thématique. فقد انطلق منذ البداية من موضوع الموت باعتباره محورا ثم انتقل إلى تفريع التيمات المنصوبة تحته، اعتمادا على حده الخاص، وهذه ملاحظة أساسية قدمها "غريغاس" سابقا. وهكذا للإعلان عن المنهج البيوي في آخر مقدمة الكتاب لم يكن له أي دور في جانب الممارسة، مادام أن التحليل مضى معتمدا على الحدس الخاص للناقد مع الإخلاص دائما للموضوعاتية.

وإذا اقتطفنا جزءا من تحليله لبعض النماذج الشعرية نكتشف أنه تحليل يقيى في معظم الحالات على مستوى السطح، أي في حدود التعليقات المألوفة في الدراسات النقدية التي تركز على الموضوع الشعري وتكمل الركائز الأساسية لشعرية النص وهي التي تكون عادة قائمة في الصور الشعرية والإيقاع والبنية التركيبية. وقد كانت هذه النقطة أيضا من المآخذ الأساسية لغريغاس على هذه الدراسة وخاصة حين لاحظ قائلا:

"... فالبحث في الموضوع وكشف مكانته لا يقدم لنا شيئا عن الشاعر (...). هل يمكن أن نغيز من وجهة نظر المحتوى قصيدة أو رواية أو نصا أدبيا عن كتاب السياسة أو الفلسفة (...). فما عليك إلا أن تصحح بحثك بالشكل الذي تبين فيه خصوصية الأدب أو الشعر من خلال الموضوع" (ص 14).

ونحن في النهاية لا نجد في تحليل الناقد سوى حضور الموضوعات وغياب ما يتميز به شعر السياب كخصوصية تعبيرية وتصويرية وجمالية مفردة.

ونعرض هنا للنص الشعري المعتمد حتى نتبين طبيعة التحليل الذي مارسه الناقد؛ فهو يتحدث عن الموت والطفان على المستوى العربي ويشرح بعض مقاطع شعر السياب في ديوانه أنشودة المطر فيقول:

"صورة الفلسطينيين إذا، هي صورة المشردين الذين أخرجهم الطاغية من صعيد الأدمية، فصاروا يسكنون الكهوف لكي يموتوا فيها من الجوع والتشريد، لا يتألفون ورائعهم من أثر:

فاليوم تفتلى الكهوف بنا ونعوى جاعين
وغوت فيها لا تخلف للصغار على الصخور
سوى حباب، ما نقشنا فيه من أسد طعين

وغوثُ فيها لا تخلفُ بقُدنا حتى قبور
 ماذا نخط على شواهدنا ؟ أ... "كانوا لا جبن ؟"
 وشاهد القبور هنا تمثل الضياع، فاللاجئون بلا هوية، وضياع الهوية يلاحقهم إلى
 ما بعد الموت، حيث لا يمتلكون حتى القبور لدفن موتاهم " (ص 182).
 وإلى جانب إقبال المستوى الشعري في هذه الأبيات هناك إضافات دلالية في
 التحليل يُقدمها الباحث دون أن تكون الأبياتُ مشتملةً عليها، وهو ما يُعطي للممارسة
 النقدية وجهًا مخالفًا لحقيقة الشعر المدروس، ويمثل هذا مشكلة كبيرة إذا تعلق الأمر
 بممارسة نقدية تنسب للمجال العلمي الذي يفترض أن يكون حريصًا على الصرامة
 المعرفية.

إن خروج الناس الموصوفين عن صفة الأدميين ليس سببا في تحولهم إلى ساكني
 كهوف وإنما العكس هو الصحيح، أي أن مظهر حياتهم الجديدة باعتبارهم قد سكنوا
 الكهوف هو الذي يدل على فقدانهم لأدميتهم. كما أفهم لم يسكنوا الكهوف لكي يموتوا
 فيها من الجوع والشرد - فمثل هذا الكلام لا معنى له بالنظر إلى المضمون الانتقادي
 لسياسة المستعمر السُمُير عنه في النص - فهم سكنوا الكهوف قسرا والموت والجوع
 والشرد كلها مفروضة عليهم.

وقد أحمل الناقذُ الصورة الشعرية figure poétique الأساسية في هذه الأبيات
 وهي:

وغوثُ فيها لا تخلفُ للصغار على الصُخور.
 سوى حباب ما نُفثنا فيه من أسد طُعين.

وهي صورة نُحِلنا مياصرةً إلى ذلك الإنسان البطولي في التاريخ القديم الذي لم يفقد
 أبدا أدميته رغم أنه كان قد سكن الكهوف، وقد خُطَّ على جُدرانها ملاحه البطولية في
 صراعه مع الطليعة برسم الأسد الطعين برماحه. ومن خلال هذه الصورة يشير إلى حالة
 الذل والمهانة التي لحقت بالموصوفين.

ويستد الباحث كثيرا عن مدلول المقطع الشعري عندما يرى: "أن شواهد القبور
 هنا تمثل الضياع"، مع أنها في السياق تشير إلى علامة دالة على تحقيق الذات وليس على
 الضياع، لأن الشاعر يرى أن ساكني هذه الكهوف سوف لن يُخلَقوا وراءهم حتى
 القبور، وهذا يعني أن القبر علامة إيجابية في النص، لأنه سيكون دالا على أن شخصا ما

كان هنا. ولنطلق الدلالي للأسطر الشعرية يقول: وحتى لو خلفنا قبورا فماذا سنخط على شوالها، هل نخط عبارة "...كانوا لاجئين!" هذا إن وجدت القبور فعلا. لأن المسألة ليست إلا افتراضا، فلا القبور موجودة ولا شواهدا موجودة. والنتيجة هي الضياع التام للهوية.

ويلتجى الناقد إلى التأويل حينما يُصادف بعض الرموز، وهو تأويل يحيل مباشرة إلى ما هو خارج النص، مع أنه أكد في آخر مقدمته المنهجية أنه سوف يكون بنويا في تحليله ويتخلى عن أي تحليل اجتماعي أو نفسي. لذلك نجد مثلا يُعلق على السطرين التاليين:

من قاع قبري أصبح

حقن تن القبور

"القبر هنا في الواقع السياسي الذي يعيشه السياب واقع خاص وعام" (ص: 191). وفي هذا تأويل خارجي يتعارض بشكل واضح مع التحليل البنيوي ذي الطبيعة الداخلية. ويعلق على مقاطع شعرية أخرى قائلا: "وحفار القبول هنا هو السياب أو أي عربي ينشد الثورة ويجد نفسه يعيش حالة من التناقض الممزق" (ص: 204).

إن خروج الناقد هنا عن الرؤية الداخلية التي يفرضها المنهج الموضوعاتي البنيوي، يؤكد حقيقة طالما لاحظناها بخصوص التجربة النقدية العربية بشكل عام وهي غلبة الحس الاجتماعي في الممارسة النقدية العربية، فحتى النقاد الذين التزموا بالبنيوية ومنهم مريس أبو ناضر مثلا وسيزا قاسم وهذا الناقد نفسه، لم يستطيعوا أبدا فيما يخص التحليل التطبيقي أن يتخلصوا من الرؤية الاجتماعية. وهذه المسألة لا نجد تفسيرها في الواقع إلا عند الباحثين السوسولوجيين الذين يرون أن قضايا المجتمع ومشكلة الانعتاق من القيود والبحث عن الكرامة في مناخ الحرية، هو ما عطل في الغالب مسار النقد في العالم العربي عن إنتاج بحوث قُسم بالجوانب البنائية، ومنعهم أيضا من اتخاذ مواقف حيادية أو قريبة من الموضوعية في دراساتهم النقدية للأدب.

ومع أن الناقد حرص في مقدماته المنهجية على أن يكون تحليله مراعيًا لعلاقة الأجزاء بالكل، إلا أننا نلاحظ في التطبيق أن أغلب التحليلات لديه ظلت متصلة بالجزئيات؛ فالناقد يحمي مع القصائد معلقا على أجزاءها مقطعا مقطعا، أحيانا في خضوع للتقسيم العام الذي يضعه في بداية التحليل، وحيثما آخر في غير خضوع لذلك، مما يجعل

الدراسة تصبح كثيراً في معالجة التفاصيل وهذا يخالف تأكيد السابق بأن الدراسة سوف تراعي البناء الكلي للقصائد وكذا بناء الديوان بأكمله.

يبين لنا عند تحليله لقصيده "مول الأفتان" لبر شاكر السياب أنه لم يضع أجزاء هذه القصيدة في إطار بناءها الكلي، كما لم يضع القصيدة ذاتها في إطار الدلالة العامة للديوان، بحيث ظل يقدم ألواناً من التأويلات لا نجد لبعضها مرتكزاً في الديوان. وهو ما سنحاول أن نبيّنه من خلال تتبع تحليله لهذا النص الأساسي في ديوان الشاعر.

يشير الدارس إلى أن ذاكرة السياب تتداعى فيها: "صور اليأس الاجتماعي والسياسي الذي عاشه جيكور" (ص 260). ونلاحظ منذ البداية كيف أن الباحث أضاف مسألة اليأس السياسي مع أن القصيدة ليس فيها أي إشارة إلى هذا المعنى. وبعد أن يورد المقطع التالي من القصيدة:

وتغلاً رجبة الباحة

ذوانبٌ مدرة غواء ترحمها العصالير

نفدُ شطى الزمان بسفقات، والمناظرُ

كالهواء من التبدانِ تآكل بجة الصنم

وتغلاً عالم الموت

بمسمة الرثاء، فطرح الأشباحُ نحسب أنه النور

سيشرق، فهي تمسكُ بالظلال وتجرُّ الساحة

إلى الغرف الذجية وهي توقف ربة البيت:

"لقد طلع الصباح". وحين يبكي طفلها الشبحُ

تدهده وتشد: "ياخيول الموت في الواحة

تعالني واحلني، هذه الصحراء لا فرح

تُرف لها ولا أمن ولا حب ولا راحة.

يقول معلقاً وهو ينثر الأبيات نثراً مباشراً:

"لقد تحول المول إلى عالم موت، لأن ساكنه هجره وحلت محلهم الأشباح. والمول لشدة وحشته وإفقاره من علامات الحياة أرادت الأشباح، حتى الأشباح أن هجره" (ص 260).

لإذا كان صحيحا أن مولد الأفتان تحول إلى عالم للموت بسبب هجر ساكنيه له
 وحلول الأشباح محلهم، فإن إشارة الباحث إلى أن الأشباح نفسها من شدة وحشة
 لدول وإفقاره أرادت هي الأخرى أن تهجره، بعد تحريفها للمقطع الشعري بحول دون
 إدراك جمالية بناء الدلالة فيه. لقد كان من الضروري أولا تمييز تلك الاسطورة الداخلية
 التي ولدتها الشاعر في المقطع، وهي تجعل من الضروري اللجوء إلى التمييز بين نوعين من
 الأشباح: الأشباح الحقيقية والأشباح غير الحقيقية. فالأولى هي تلك التي قال عنها
 الشاعر:

فغَزَغَ الأشباحُ تحسبُ أنه الثورُ
 سيُثْرَقُ، فهي تُمسِكُ بالظلال وتُهَجِّرُ الساحة.

ويشير هنا إلى أشباح الموتى التي اتخذت لنفسها مسكنا في مولد الأفتان وساحة،
 لكنها عند طلوع الصباح تهجر الساحة خوفا من النور - تأكيداً لما تحكيه الأساطير عن
 الأشباح وخوفها من النور - ثم تعتصم بالغرف الدجية وتستقر بها بعيدا عن النور. غير أن
 الباحث اعتقد أن الأشباح نظرا لخلو البيت من علامات الحياة فإنها ترغب في هجره،
 وهي في الواقع إنما تهجر الساحة إلى الغرف الدجية خوفا من النور. أما الشبح الثاني غير
 الحقيقي فهو إشارة مباشرة إلى الطفل الهزيل مع أمه التي جف لبنها، وهما لا يزالان
 يسكنان فعلا مولد الأفتان. والأشباح الأولى (الحقيقية) هي التي توقف ربة البيت عندما
 تهجر الساحة إلى الغرف الدجية:

..... وتهجر الساحة

إلى الغرف الدجية، وهي توقف ربة البيت:

..... وحين يبكي طفلها الشبحُ

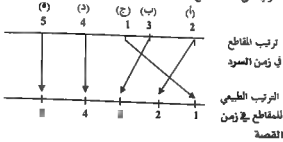
قدهذه وتشد: "يا حيول الموت في الواحة..."

وهنا نلاحظ الإشارة المباشرة إلى الطفل الشبح كما نرى. ونحن نشير إلى أن الأم
 هي أيضا شبح غير حقيقي لأن جوع طفلها الذي أحاله إلى شبح لا يمكن أن يكون إلا
 بسبب جوع الأم أيضا، بمعنى أننا نبني معنى الأبيات اعتمادا على العلاقات المنطقية، وإن
 كانت المقاطع الأخرى من القصيدة التي لم يشر إليها الناقد تؤكد لنا بشكل مباشر أيضا
 ما ذهبنا إليه. يقول الشاعر في المقطع الثالث من نفس القصيدة:

وطفل مات لما جف دُرٌّ. ماتت المعزى

وجاءت أمه لالتذيي لا لسجن ولا لحسم.

والشاعر يشير هنا إلى مصر طفل وأمه من بين أمهات وأطفال مول الأفتان، وهو نفس المصير الذي ينتظر الأم وطفلها الموصوفان في المقطع الأول، علما بأن القصيدة ذات بناء سردي يمكن إعادة ترتيب مقاطعها حسب نظام القصة على الشكل التالي، وهي تحتوي على خمسة مقاطع:



وهناك تعليقات أخرى يقدمها الناقد تؤكد بما لا يدع مجالا للشك أنه لم يدرك المعنى الكلي للقصيدة مول الأفتان، بل إنه أفرغها من قيمتها الدلالية والجمالية على السواء. يقول معلقا على المعنى العام في القصيدة:

"ويقابل السياب بين الحياة العادية التي كانت تسود مول الأفتان وحالة الموت التي يحياها السياب في زمن الغربة والمرض. السياب هنا يُرثي "مول الأفتان" ولكنه يريد الانتقال عبر ذلك إلى رثاء نفسه" (ص 260 _ 261).

أولا لا نفهم جيدا ماذا يقصد الناقد بالحياة العادية التي كانت تسود "مول الأفتان". ذلك أن القصيدة فيها تصوير خياليين الأولى مُشرقة تشير إلى الماضي البعيد، حيث كان مول الأفتان عامرا بأهله يضح بالحياة خلوها ومُرَّها، وهي التي تتحدث عنها الأبيات التالية من المقطع (ج) في زمن السرد temps narratif المشار إليه في الرسم سابقا:

ألا يا مول الأفتان، كم من ساعد مقبول
رأيتُ ومن خُطى يهتزُ منها صخرُك الهاري |
و كم أغنية خضراء طارت في الضحى المغسول

بالشمس الحريفة.
 تُخَذِّثُ عن هوى عاري.
 كما الجدول الرقاق | كم شوق وأمنية !!
 وكم الم طَوَيْتُ وكم مَقَيْتُ بمدمع جاري !!
 وكم مَهَّدَ قَهْرُهُ فَيْك: كم موت وميلاد
 ونار أوقدت في ليلة شتائية !!
 يدندن حولها القصاص: " يُحْكِي أن جنية..."
 فترجف الشيوخ وبصمتُ الأطفال في دُخْش وإخلاء
 كان زئير آلاف الأسود يرنُ في واد
 وقد ضلوا حيارى فيه، ثم ثرن أغنية:
 "أنى قمر الزمان... ودندن القصاص ! " جنية " (108)

فإذا كان الناقد يقصد أن الشاعر يقابل حياته الخاصة المرئية بهذه الحياة - إذ
 فهنا من هذه المقابلة: الماثلة، كما هو ظاهر من خلال الفقرة السابقة من كلامه - فإن
 ذلك غير مقبول منطقياً. لأن صورة الحياة المشرقة التي تضج بالحياة كما يعطيها المقطع
 (ج) تتناقض مع حالة المشاعر المرئية المتساوية.

ولعل الناقد كان يريد أن هذه المقابلة التماثلية موجودة بين مقطعين (أ) و(ب) من
 زمن السرد وهما معا يصوران الحالة المتساوية التي آل إليها مول الأتقان بعد أن كان
 عامراً بأهله فأصبح خراباً تسفحها الريح: وقد جاء في المقطع (أ).

خرائب فانزع الأبواب عنها تعد أطلالا
 خوال قد تصك الريح نافذة فتشرعها إلى الصبح
 وهذه المقابلة التماثلية ممكنة على كل حال، لكنها ليست هي المقصودة أبداً في
 القصيدة، فالشاعر بعد أن صور ذلك الخراب الذي لحق مول الأتقان وما يعانيه فيه أهله
 من موت وجوع انتقل إلى حالته ليقول في المقطع (د) من زمن السرد:
 ولو خيرت أبديت الذي ألقى بما ذاقوا
 ممض ما أعاني: شل ظهر وانحنت ساق.

إذن للمقابلة هنا ليست تشبيهية أو تمثيلية ولكنها على الأصح تفاضلية، فلو غير بين ما يعاني من مرض في لندن وبين ما يلقاه أهله في مول الأتقان لاختار حالتهم. وهذا يعني أنه يطلب الموت ليستريح من عذاب الإلزام التي كان يعانيها:

"مريض ما أعاني شئ ظهراً، ومحتنٌ ساق"

إن فهم الصورة العامة للقصيدة كان يفرض بالضرورة دراسة العلاقة الكلية بين الأجزاء الخمسة للقصيدة والانتقال من التفاصيل إلى الإطار العام، وهو ما لم يفعله الباحث ولذلك ظل أسير الأجزاء على عكس ما كان تخطيطه، فضلاً عن أنه كان يؤول بعض تلك الأجزاء تأويلاً يرفضه السياق العام.

ويزداد استغراب القارئ عندما يرى الناقد يشير إلى أن السياب: "يموت من كمد في غربته دوغاً مطمح في أمل أو مال" (ص 261)، مع أنه لا مجال للحديث عن مطمح الشاعر في المال، لأنه يصور حالة فقدانه للأمل وحالة نفاذ نقوده التي قد تجلب الشفاء. يقول الشاعر في المقطع (د):

غريبٌ "غير" ناز الليل" ما وأساة من أخذ

بلا مال بلا أمل، يُقطع قلبه أسفاً

و يتم توضيح هذا المعنى فيما بعد حين يقول الشاعر:

وما أملُ العليل للذيك، شح المال، ثم رمته بالداء

سهاً.... الخ.

ونظراً لأن الناقد لم يكن يأخذ بعين الاعتبار البناء العام للقصيدة، فإنه ظل على الدوام معرضاً للبهفوات في تفسير وتأويل مقاطع القصيدة. وهكذا نجد يتعد كثيراً عن الدلالات الأكثر احتمالية في القصيدة عندما يلاحظ قائلاً بخصوص المقطع الخامس التالي:

ألا يا مول الأتقان سَقَتَ الحيا سحبُ

نُورِي قُبْرِي الظمآن،

تلفه وتنتحبُ !

" وهكذا تتم المطابقة بين مول الأتقان وقبر السياب في الغربة " (ص: 88).

والناقد يتصور هنا أن الشاعر يتحدث عن قبر له في الغربة وهو تصور لا يخلو من غرابة واضحة في التعامل مع القصيدة، مع أنها بكاملها توجه الدلالة في اتجاه رغبة الشاعر

في أن يكون قبره في مول الأفتان لا في الغربة، على أمل أن تسقي السحب وتروي مول الأفتان ومعهما قبره.
ويؤكد هذا المعنى ما سبقت الإشارة إليه من أن الشاعر لو خير لأبدل الذي يلقي بما ينفقه أهل مول الأفتان، كما يؤكد إحساس الشاعر بالغربة في لندن من خلال قوله في المقطع التالي:

غريبٌ غيرَ نارِ اللَّيْلِ ما وإساءةً من أخذ

(.....)

أأمكثُ في ديارِ الثلجِ ثم أموتُ من كَمدٍ

ومن جوعٍ ومن داءٍ ومن أرزاء

أأمكثُ أم أعودُ إلى بلادِي؟ آه يا بلادِي.

ومعلوم أن ما كتبه الناقد بعد هذا عن القصيدة مبني على الأخطاء السابقة ومحدد من زاويتها ولذلك لا ينبغي الاعتداد به في نظرنا (انظر ما قاله مثلاً في ص 261: فقرة 1).
إن دراسة الناقد لا تختلف كثيراً عن الدراسات الموضوعاتية التي تتناول التحليل من أي نقطة يريدتها الناقد، لأنه كان أحياناً ينتقل عبر أبيات الديوان بطريقة اعتباطية دون مراعاة البناء الميكانيكي لمجموع النص. نجد مثلاً يُصيغ دراسة مقطع من قصيدة مول الأفتان تعليق سريع عن مقطع من قصيدة سفرأيوب موحياً للقارئ بأن ما يصوره الشاعر في المقطع الثاني هو استمرار لما وقع في المقطع الأول، مع أننا بالرجوع للتواريخ التي أنشأها الشاعر في نهاية قصائده نبين أن المقطع الثاني كُتبَ قبل ليلة من تاريخ كتابة المقطع الأول (ص: 261).

و نقف في أثناء ذلك كله على بعض الدلالات الغريبة التي يتخيلها الناقد، وهي بعيدة عما أراد الشاعر التعبير عنه. يقول الشاعر في مقطع قصيدة سفرأيوب:

وأغضيتُ نواظري الذليلة

لعلها تتأدُّ من دجاها

على دُجي غطاؤها الضريح.

لالشاعر تصور قبل هذا كيف بدأ يشعر بأن الموت قد انقضَّ عليه كطائر كاسر وأخذ يذب في جسمه حتى انفتح له درب نحو القبر فأغضى نواظره الذليلة حتى تكون مستعدة لتألف ظلمة القبر.

وانخطف الموتُ علي كاخطف الباشق...
(.....)

وامتد نحو القير درب باب....
(.....)

وأغشيتُ ثواظري....
لعلها تعاذ... الخ (الديوان ص 74)

لكن ماذا يقول الناقد في شرح المقاطع الأخيرة؟ إليك قوله:

".... لقد اشتد به المرض إلى الدرجة التي وصل معها إلى عينيه" (ص 261)

هكذا بكل بساطة يتم ابتسار وتشويه تجربة الشاعر والفادها كل معانيها العميقة. ونسائل أخيراً هل يكفي أن يبقى الناقد مناهج علمية (أو تطمح إلى أن تكون كذلك) لكي تكون دراسته الفعلية مثمرة معرفياً. إن المسألة لا يمكن أن تتم بهذه السهولة، لتجربة الناقد وطول تعامله مع النصوص التي يختارها للتحليل لا يمكن الاستغناء عنهما أبداً في ممارسة النقد الأدبي بأي منهج من المناهج.

ولضلا عن ذلك كله يبدو لنا أن أي دراسة موضوعاتية للقصائد الشعرية تففل إظهار الكيفية التي تولد ■ الدلالات والقيمات في الشعر، لا بد أن تكون مسؤولة عن موت القصائد بين يدي اضلل، لأن الكلام عن كيفية تولد الدلالات هو في نهاية الأمر حديث عن شعرية الشعر، وهذا ما نفتقده - بشكل ملحوظ - في دراسة من النوع الذي رأينا.

كلمة أخيرة

لقد كانت غايتنا في هذا الكتاب أن نعلن أولاً عن وجود ممارسة نقدية عربية يمكن أن ننضوي تحت الموضوعاتية أو الظاهرية، ولا شك أن القارئ العربي كان، في زمن نشر الطبعة الأولى من هذا الكتاب، حديث المعرفة بهذا المنهج، بسبب قلة الكتابة عنه في تلك المرحلة، ولكنه الآن سيجد كثيراً من الدراسات قد أُنجزت حول هذا المنهج. ولقد كانت غايتنا أيضاً في هذا العمل أن نعرف بالمنهج الموضوعاتي وبأصوله النظرية والفلسفية وكذا بتجاهاته المختلفة. ولم ننصب أنفسنا دعاة لهذا المنهج، ولكننا مع ذلك لم نفعل الإشارة إلى فعالية بعض ممارسته في اكتشاف سحر الإبداع، ولعلنا كنا أميل إلى الممارسة الموضوعاتية الجبوية لقدرتها المتميزة على سبر أغوار البنى السردية والابتعاد قدر الإمكان عن إغراق الكتابة النقدية بلغة الخيال والأحلام. وقد بينا إلى جانب ذلك كله الحدود التي وصلت إليها الممارسة الموضوعاتية في النقد العربي، فظهر أنها كانت لا تزال في حاجة إلى تطوير الأدوات التحليلية والابتعاد عن أحكام القيمة والصورط الايديولوجي الصارخ وضرورة خلق البدائل من أجل البحث عن انسجام في التحليل يقود إلى المعرفة لا إلى متاهات معالجة الموضوعات والضياغ في إحصاءات معجمية قد لا تؤدي إلى نتائج ملموسة على السوى العربي.

جرد المصطلحات الواردة في الكتاب*

نبه هنا إلى أن المصطلحات المستخدمة في معظم النظريات المتعلقة بالشعخ الموضوعاتي، وفي حالات كثيرة أثناء ممارسة التحليلات التطبيقية، سواء على الرواية أم على الشعر، كانت تشمل ما ينتمي إلى المناهج المتعددة التي استفاد منها النقاد لإثراء تصوراتهم، بالإضافة إلى المصطلحات التي تولدت عن الفلسفات الرافدة للتفكير في مجال الموضوعاتية. ونشير على الأخص إلى الظاهراتية والوجودية وأحيانا الفلسفات المثالية بالإضافة إلى ما أخذ عن التحليل النفسي. غير أننا نجد إلى جانب كل هذا تعابير وصيغاً تتراوح بين الصفة المصطلحية وتوصيف الحالات والظواهر النقدية العامة، وهو ما جعل مهمة وضع مقابلات في العربية أو في الصيغة اللاتينية شاقة أحيانا. ولعل حرية الممارسة التحليلية التي سار عليها كثير من النقاد الغربيين والعرب على حد سواء، جعلت الجانب المصطلحي فضفاضاً في دلالاته، على عكس ما هو مطلوب في الدراسات النهجية المسندة بعلوم منطقية ولسانية أو بفلسفات صارمة الرقابة على معجمها المعرفي.

لذا أردنا أن نشير إلى أن الاجتهاد في العثور على المقابلات سواء من جهة اللغة العربية أم من جهة اللغة الفرنسية هو ما طبع أحيانا بعض الصيغ المصطلحية الواردة في الكتاب وفي هذا الجرد، بينما بقيت المصطلحات المتداولة والمحددة الانتماء إلى المناهج المسندة بالعلوم الإنسانية المختلفة، محتفظة بقوامها الدال على معطيات توصيفية بالغة الضبط.

épistémologie analytique

إبستمولوجيا تحليلية

contact physiologique

اتصال فيزيائي

frustration

إحباط

sensation pure

إحساس خالص

statistique

إحصاء

rêveries

أحلام اليقظة

états de conscience

أحوال الوعي

instrument de savoir

أداة المعرفة

instrument cognitif

أداة معرفية

* - راجع الأستاذ د. عبد الواحد المرابط مشكورا هذا الجرد المصطلحي وقدم عددا من المقترحات والبدائل لأخذ الكثير منها بعين الاعتبار، فوجب التنبيه إلى ذلك.

littérature fantastique	أدب العجائب
perception	إدراك
volonté	إرادة
métaphore	استعارة
fantasmes inconscients	استهجمات لاشعورية
mythe	أسطورة
autres	أغيار
idées obsédantes	أفكار ملحة
émotion	الفعال
modes de vie primitive	أنماط الحياة البدائية
modes expérimentales	أنماط تجريبية
connotation	إنحاء
connotatif	إنحائي
thématique structuralisme	بنوية موضوعية
histoire de la littérature	تاريخ الأدب
fixation	تثبيت
analyse	تحليل
analyse exceptionnelle	تحليل استثنائي
analyse contextuelle	تحليل سيامي
mentale schématisation	تخطيط ذهني
association des rêves	تداعي الأحلام
synchronique	ترافقي
transcendance	تسامي
classification catégorique	تصنيف مفولاني
interaction	تفاعل
émiettement	تفتيت
explication	تفسير / شرح

déconstruction	تفكيك
déconstruction thématique	تفكيك تيمى
assimilations	تثيلات
représentation	تمثيل
réincarnation	تناسخ
maïeutique	توليد (توليد الأفكار على طريقة سقراط)
thème	تيمة
thème globale	تيمة كلية
intuition	حدس
liberté de pensée	حرية التفكير
jugement de valeur	حكم قيمة
rêve enfantin	حلم طفولي
panthéisme	حلولية
sommaire	علاصة
imagination	خيال
dogmatique	دغماتية
signification symbolique	دلالة رمزية
goût	ذوق
vision idéologique	رؤية ايدولوجية
vision  monde	رؤية العالم
vision narrative	رؤية سردية
désir	رغبة
symbole	رمز
symbolique	رمزي
symbolisme	رمزية
tems narratif	زمن السرد
diachronique	زمني / دهاكروني

sadisme	سادية
ironie	سخريه
narration	سرد
surréalisme	سريالية
sociologie des contenus	سوسيولوجيا المضامين
contextuel	سياقي
sémiotique	سيميوطيفي
grille thématique	شبكة موضوعاتية / شبكة قمية)
poétique de l'espace	شعرية الفضاء
transparence	شفافية
forme	شكل
forme de contenu	شكل المحتوى
formalisation de contenu	شكلنة المضامين
silence	صمت
figure poétique	صورة شعرية
affabilité de la pensée	طلاقة الفكر
phénoménologie	ظاهراتية
compte-rendu	عرض
psychose	عصاب
complexe d'Œdipe	عقدة أوديب
relation de complémentarité	علاقة تكاملية
correspondance relation de	علاقة تناظر
relation de contradiction	علاقة تناقض
relation de causalité	علاقة سببية
sociologie de la littérature	علم اجتماع الأدب
profondeur	عمق
nature substances de la	عناصر الطبيعة

espace esthétique
 efficacité de l'image
 plaisanterie pure
 pesante plaisanterie
 comique plaisanterie
 exubérance de ■■■
 règle linguistique
 indices citadines
 nouvelle merveilleuse
 proposition
 pivot proposition
 inconscience
 langue en dessous
 langue descriptive
 substance
 macro lecture
 mémoires littéraires
 distance
 problème
 ■■■ conscience
 absolu
 aspect superficiel
 savoir
 conjecturale savoir
 ■■■ naïf
 paradoxe
 comparaison

فضاء جمالي
 فعالية الصورة
 فكاهة خالصة
 فكاهة مفكرة
 فكاهة هازلة
 فيض المعنى
 قاعدة لسانية
 قرآن حضري
 قصة عجيبة
 قضية
 قضية محورية
 لاوعي
 لغة تخفية
 لغة وصفية / لغة واصفة
 مادة
 ماكرو قراءة
 مذكرات أدبية
 مسافة
 مشكلة / قضية
 مضامين الوعي
 مطلق
 مظهر سطحي
 معرفة
 معرفة حدمية
 معنى ساذج
 مفارقة
 مقارنة

intentionnalité	مقصدية
lieu	مكان
discussion	مناقشة
méthodologie immanente	منهجية محايطة
méthode sociologique	منهج اجتماعي
méthode idéologique	منهج أيولوجي
méthode structurale	منهج بنياني
méthode historique	منهج تاريخي
méthode explicative	منهج تفسيري
intégrateur méthode	منهج تكاملي
méthode philosophique	منهج فلسفي
critique thématique	منهج موضوعاتي / منهج تيمي
méthode psychologique	منهج نفسي
morphologique	مورفولوجي
encyclopédique	موسوعي
sujet de savoir	موضوع المعرفة
Thème principal	موضوع رئيسي
sous thèmes	موضوعات فرعية
thématique	موضوعاتي / تيمي
thématique	موضوعاتية
micro lecture	ميكرو قراءة
totalitarisme	نزعَة شمولية
relatif	نسبي
critique mythique	نقد أسطوري
de civilisation critique de connexions	نقد القران الحضارية
critique de la critique	نقد النقد
critique interprétative	نقد تأويلي

critique culturelle	نقد ثقافي
radicale critique	نقد جذري
critique narrative	نقد سردي
totalitaire critique	نقد شمولي
critique phénoménologique	نقد ظاهريّ
critique intentionnelle	نقد قصدي / نقد غرضي
critique idéaliste	نقد مثالي
critique thématique	نقد موضوعاتيّ / نقد تيمّي
critique herméneutique	نقد هيرمينوطيقي
archétype	نموذج مثالي
sème	نواة دلالية / وحدة دلالية
sèmes nucléaires	نويات دلالية ذرية / وحدات دلالية نووية
contextuels sèmes	نويات دلالية سياقية / وحدات دلالية سياقية
herméneutique	هيرمينوطيقا
existentialisme	وجودية
panthéisme	وحدة الوجود
conscience	وعي

مراجع ومصادر

. بالعربية

- أحمد إبراهيم الهولاري: نقد الرواية في الأدب العربي الحديث في مصر. دار المعارف. ط: 1. 1978.
- جان بول سارتر: أدباء معاصرون. ترجمة جورج طرابيشي دار الأدب، بيروت. ط: 1. 1965.
- جان ستاروبنسكي: النقد والأدب. ترجمة. د. بدر الدين القاسم مراجعة. أنطون المقدسي. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. 1976.
- جورج طرابيشي: الله في رحلة نجيب محفوظ للرمزية. دار الطليعة بيروت ط: 2 سنة 1978.
- جورج طرابيشي الأدب من الداخل. دار الطليعة بيروت ط: 1. 1978.
- جماعة من النقاد: الفكر والفن في أدب. يوسف السباعي. دار الفكر. (دون سنة الطبع).
- جماعة من النقاد: النقد التاريخي: ترجمة عبد الرحمن بدوي. دار النهضة العربية القاهرة. 1963.
- نجد دتس: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق. ترجمة محمد يوسف نجم دار صادر. بيروت. نيويورك. 1967.
- د. يوسف عز الدين: الرواية في العراق تطورها وأثر الفكر فيها. معهد البحوث والدراسات العربي. 1973.
- يوسف الشاروني: الروائيون الثلاثة. الهيئة العامة للكتاب 1980.
- يوسف الشاروني: الرواية المصرية المعاصرة. دار الهلال 1973.
- كولون ولسن: أصول الدافع الجنسي. ترجمة يوسف شرورو، وسير كتاب. ط: 2. 1972.
- مارسيلو داسكال: الاتجاهات السيمولوجية المعاصرة. ترجمة حميد لحداني. محمد العمري. محمد الولي حنون مبارك عبد الحمان طنكول. إفريقيا الشرق. 1987.
- محمد أبو خضور: دراسات نقدية في الرواية السورية اتحاد كتاب العرب. دمشق. 1981.
- محمد براءة: محمد مندور وتنظير النقد العربي. دار الآداب ط: 1. 1983.

- محمد مصاليف: الرواية العربية الجزائرية الحديثة بين الواقعية والالتزام. الدار العربية للكتاب. والشركة الوطنية للنشر والتوزيع (الجزائر) 1983.
- نبيل سليمان: مساهمة في نقد النقد الأدبي. دار الطليعة بيروت. ط: 1. 1983.
- سمير روهي الفصيل: ملاحع في الرواية السورية. اتحاد للكتاب. دمشق. 1979.
- سنتلي هلمن: النقد الأدبي ومدلوسه الحديثة. ترجمة. د. احسان عباس. دار الثقافة. بيروت. ج. 2. ط. 2. 1978.
- فلمة الزهراء محمد سعد: الرمزية في أدب نجيب محفوظ. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ط. 1. 1981.
- عد حميد قلف: بناء الرواية في الأدب المصري الحديث. دار المعارف ط: 1. 1982.
- عد ككرم الأشتر: دراسات في أدب النكية (الرواية). دار الفكر. 1975.
- عد ككرم حسن: للموضوعية البنيوية دراسة في شعر السياب. المؤسسة الجامعية لدراسات النشر والتوزيع. بيروت 1983.
- علي الراعي: دراسات في الرواية المصرية. المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر. 1964.
- علي شلق: نجيب محفوظ في مجهوله المعطوم. دار المسيرة بيروت. 1979.
- علي شلق: لعتبي شاعر ألفاظه تتوهج لوساها تأسر الزمان. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ط: 1. 1982.
- علي شلق ابن الرومي في الصورة والوجود (م.ج.د.ن.ت) ط. 1. 1982.
- علي شلق أبو للعلاء المعري والضبابية للمشرقة (م.ج.د.ن.ت) 1981.
- علي شلق القبة في الشعر العربي القديم والحديث. دار الأندلس. ط. 1. 1963.
- لفروق ودي: علامات في الرواية الفلسطينية. المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت. 1981.
- فؤاد أبو منصور: لنقد البنيوي الحديث بين لبنان وأوروبا. دار الجدل. بيروت. ط: 1. 1985.
- فؤاد دوزة: في الرواية المصرية، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر. 1968.
- سعد علوش: لنقد الموضوعاتي. شركة بابل للطباعة والنشر والتوزيع - الرباط. 1989.
- سوجمولد فرويد: تفسير الأحلام. ترجمة مصطفى صفوان دار المعارف. ط: 2 1969.

سيجموند فرويد: حيلتي والتحليل النفسي، ترجمة جورج طرابيشي دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت ط: 1، 1981.

روبير إسكلربيت: سوسيوولوجيا الأدب، ترجمة آمال الطوان عرموني عويدات بيروت، ط: 1، 1978.

روبيرت ماجنيلولا: التناول الظاهري للأدب نظريته ومناهجه، ترجمة عبد الفتاح الحديدي، مقال بمجلة فصول عدد 3، 1981.

رونيه ولوك وأستين وارين: نظرية الأدب، المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب دمشق، 1972.

رونيه لوك: مفاهيم نقدية، ترجمة د. محمد عصفور (عالم المعرفة) (110) 1987.

ريمون طحان: مصطلح الأدب الانتقادي المعاصر، دار الكتاب اللبناني، ط: 2، 1984.

تودورف: نقد [] ترجمة سامي سويدان، منشورات مركز الإنماء القومي، بيروت ط: 1، 1986.

غالب هلسا: قراءة في أعمال يوسف الرئيس، جبرا إبراهيم جبرا حنا مينة، دار ابن رشد (نون سنة الطبع).

غالي شكري: المنتمى دراسة أدب نجيب محفوظ، ط: 1 مكتبة لزانري، 1964.

، ، ، : الرواية في رحلة العذاب عالم الكتب ط: 1، 1971.

، ، ، : أدب المقاومة، دار المعارف بمصر، 1970.

، ، ، : أزمة الجنس في القصة العربية الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، 1971.

، ، ، : الماركسية والأدب، المؤسسة العربية للدراسة والنشر، ط: 1، 1979.

، ، ، : الحقاء الجديدة، دار الطليعة للطباعة والنشر ط: 1، 1977.

، ، ، : مذكرات ثقافة تحتضر، دار الطليعة، بيروت، ط: 1، 1970.

، ، ، : سوسيوولوجيا النقد العربي الحديث، دار للطليعة بيروت، ط: 1، 1981.

بالفرنسية.

Bachelard : La poétique ■ la reverie P.U.F. 6^e édi. 1974.

C. Bremond : Logique du récit. Seuil 1973.

Eric Buysses : Vérité et langue: langue et pensée, Ed. de l'institut de sociologie, Bruxelles. 1969 .

G. Poulet : l'espace proustien, Gallimard 1982.

- Groupe de chercheurs : Les chemins multiples de la critique** 10/18. 1973.
- Heid Gottner : Méthodologie des théories de la littérature ~ in** *théorie de la littérature* Picard. Paris. 1981.
- Hejlslev : Prolégomènes à une théorie du langage.** Traduit du Danois par Una Cingar. Minuit : 1971.
- Jean Louis Cabanès : critique littéraire et sciences humaines.** Privat éditeur. 1974 .
- Jean Pierre Richard : Poésie et Profondeur.** Points. 1976 .
- ***Proust et le monde sensible.** Seuil. Paris 1976.
- ***Littérature et sensation.** Seuil. 1954.
- J. Starobinski : J.J Rousseau : la transparence et l'obstacle.** Gallimard. 1975.
- Jean Yves Tadié : La critique littéraire au XXe siècle.** Belfond. 1986 .
- Johana Nathali : A propos des chats de Baudlaire.** ~in la logique du plausible. J. CL. Gardin . Paris.
- J. Kristéva : Recherche pour une sémalyse.** Seuil. 1969.
- Mikhaïl Bakhtine : Esthétique du roman.** Traduit : Daria Olivier. N.R.F. Gallimard 1978.
- Paul Ricœur : le conflit des interprétations (essais d'herméneutique)** Seuil. 1969.
- Pierre Macherey : Pour une théorie de la production littéraire.** Maspero-Paris. 1978.
- Roger Fayolle : La critique littéraire .** A. Colin. 1964 .
- R. Barthes : Essais critique.** Seuil. 1964 .
- Sevend Erik Larson : Sémiologie littéraire : Essais sur la scène textuelle.** Traduit de Danois par Francois Arndt : Odense University Presse. 1984.
- T. Todorov : Critique de la critique.** Seuil. Paris . 1984.
- ***Introduction à la littérature fantastique.** Seuil. 1974.



مختصر السيرة العلمية للمؤلف

د. حميد لحمداني D.Hamid Lahmidani

الميلاد: 01 - 01 - 1950

المهنة: أستاذ التعليم العالي بكلية الآداب الأولى. جامعة سبدي محمد بن عبد الله. ظهر المهرارز. فاس. المغرب.

- حاصل على دكتوراه الدولة في النقد الحديث والمعاصر سنة: 1989
- يحاضر ويشرف على الرسائل العلمية في مجالات التخصص التالية:
— النقد الحديث والمعاصر ومناهجه — السرديات — السيميائيات — الأسلوبية — نظرية النص، وسيميولوجيا التشكيل والتصوير. والترجمة الأدبية
- رئيس وحدة التكوين والبحث في النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق (خاص بالذكوراد). كلية الآداب ظهر المهرارز. فاس
- مسؤول عن تنفيذ برنامج علمي (أول) بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب. برنامج دعم البحث العلمي PARS (سابقا)
- مسؤول عن تنفيذ برنامج علمي (ثان) بدعم من المركز الوطني لتنسيق وتخطيط البحث العلمي والتقني بالرباط المغرب. برنامج دعم البحث العلمي PROTARS III مشروع البحث النقدي ونظرية الترجمة (سابقا)
- رئيس تحرير مجلة دراسات سيميائية أدبية لسانية بين سنتي 1987 - 1992 وهي مجلة أكاديمية متخصصة.
- عضو اتحاد كتاب المغرب
- حاصل على جائزة مدينة فاس للثقافة والاعلام (1997-1998)

- - حاصل على جائزة الرواية العربية (جائزة الملك عبد الله الثاني للإبداع) من عمان الأردن سنة 2002 عن روايته: رحلة خارج الطريق السيار.

المؤلفات المنشورة:

- من أجل تحليل سوسيو بنائي للرواية، رواية المعلم علي نموذجاً. منشورات الجامعة. البيضاء. 1984.
- الرواية المغربية ورؤية الواقع الاجتماعي. دار الثقافة الجديدة. البيضاء. 1985.
- في التطوير والممارسة، دراسات في الرواية المغربية. منشورات عيون. البيضاء 1986. (دراسة نقدية)
- أسطورية الرواية، مدخل نظري. منشورات دراسات سال 1989. (دراسة نقدية نظرية).
- سحر الموضوع، منشورات دراسات سال. للبيضاء. 1990. (دراسة نقدية)
- النقد الروائي والإيديولوجيا. المركز الثقافي العربي. البيضاء 1991. (دراسة نقدية)
- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي. المركز الثقافي العربي. للبيضاء 1991. (دراسة نقدية)
- النقد النفسي للمعاصر، تطبيقاته في مجال السرد. منشورات دراسات سال. البيضاء. 1991.
- كتابة المرأة من المنولوج إلى الحوار. الدار العالمية للكتاب. البيضاء 1993. (دراسة نقدية)
- الواقعي والخيالي في الشعر العربي القديم (العصر الجاهلي) دراسة نقدية مطبعة النجاح الجديدة. البيضاء 1997.
- النقد التاريخي في الأدب رؤية جديدة. المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. 1999
- للقراءة وتوليد الدلالة. المركز الثقافي العربي. البيضاء / بيروت 2003

- الترجمة الأدبية التحليلية ترجمة شعر بوللير نموذجا. منشورات مشروع للبحث النقدي ونظرية الترجمة. كلية الآداب. طهر المهرتز. فاس. 2005
- نحو نظرية مفتحة للقصة القصيرة جدا (قضايا ونماذج تحليلية). مطبعة أنفو- برانت. فاس. ط: 1. 2012.
- الفكر النقدي الأدبي المعاصر (نماذج ونظريات ومواقف). منشورات مشروع البحث النقدي ونظرية للترجمة كلية الآداب برونارس ط3: 1: 2009. ط: 2: 2012. ط: 3: 2014.

نماذج من أعمال علمية مشتركة:

- الكتابة النقدية عند حسن المعني (بالاشتراك مع مجموعة من الباحثين) منشورات اتحاد كتاب المغرب. 1995
- الهوية القومية في الأدب العربي المعاصر (بالاشتراك مع مجموعة من الباحثين) معهد البحوث والدراسات العربية. القاهرة. 1999.
- قضايا المصطلح في الآداب والطوم الاسماقية. (بالاشتراك) في جزأين منشورات كلية الآداب مكناس. 2000.
- الحركات النسائية: الأسس والتوجهات: (بالاشتراك) منشورات كلية الآداب. ظهر المهرتز. فاس. 2000
- قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق أعمال ندوة للصورة والخطاب (نظمت بكلية الآداب سايس فاس للمغرب). نشر: عالم الكتب الحديث ليريد. الأردن. 2009.
- قضية المنهج في النقد المغربي الحديث، أعمال ندوة أقيمت بكلية الآداب بمكناس 10-11 ماي 2011، سلسلة الندوات رقم 35- 2013.

أعمال مترجمة:

- * كتاب: معايير تحليل الأسلوب : ميخائيل ريفاتير. منشورات دراسات سال. البيضاء. 1993. (عن الفرنسية)

" كتاب الاتجاهات السيميولوجية للمعاصرة. مارسيلو داسكال. ترجمة بالاشتراك مع مجموعة من الأساتذة. منشورات إفريقيا الشرق. البيضاء 1987.
(عن اللغة الفرنسية)
° كتاب فعل القراءة، نظرية جمالية التجاوب في الأدب. فولفغانغ ايزر.
ترجمة بالاشتراك مع د. الجلالي الكنية. منشورات مكتبة المناهل. فاس. 1995
(عن الإنجليزية)
° كتاب للتخييلي والخيالي. فولفغانغ ايزر. ترجمة بالاشتراك مع د. الجلالي الكنية.

أعمال إبداعية:

— دهليز الحبس القديم (رواية). ط: 1 1979 — ط: 2: دار الثقافة. البيضاء. 1985.
— صباح جميل في مدينة شرقية (قصة). مجلة الزمان المغربي، ربيع 81. عدد: 7. 1981.
— رواية "رحلة خارج الطريق السيار". منشورات: مجلة علامات. ط: 1. 2000
— أنجز مجموعة من اللوحات التشكيلية، ظهر بعضها على الأغلفة الرئيسية لعدد من كتبه، وكتب بعض الزملاء الباحثين.

فهرس الكتاب

3 مقدمة
	القسم الأول
7 1 - في المنهجية العامة لنقد النقد
7 أ - المنهج
16 ب - ضوابط التحليل
17 - الأهداف
18 - المتن
19 - الممارسة النقدية
19 * الوصف
21 * التنظيم
21 * التأويل
22 * التقويم الجمالي
23 * اختبار الصحة
27 2 - في أصول النقد الموضوعاتي
27 أ - الموضوعاتية وحرية الناقد
29 ب - بعض الأسس الفلسفية
32 ج - انفتاح النقد الموضوعاتي على المناهج
35 د - الموضوعاتية والتصنيف المقولاتي
46 * عند باشلار في دراسة الشعر
41 * عند جان بيبير ريشار في دراسة الشعر والرواية
44 * عند جورج بولي وستاروينسكي
46 * - الموضوعاتية البنيوية
47 * تودوروف في الحكى

القسم الثاني

55	النقد الموضوعاتي في العالم العربي
55	1 - الجانب النظري
55	أ - الموضوعاتية وغياب النظام
57	- في نقد الرواية
64	- في نقد الشعر
69	ب - البحث عن نظام موضوعاتي
97	2 - الجانب التطبيقي
97	• في النقد الموضوعاتي للرواية
97	- الأهداف
82	- المتن
83	- الممارسة النقدية
84	أ - الوصف
87	- المعالجة الموضوعاتية
93	- المؤثرات الحضارية والتاريخية
95	- توظيف علم الاجتماع
98	- توظيف علم النفس
99	- المقارنة
101	- توظيف المعارف الشخصية
102	ب - التنظيم
104	ج - التلويل
105	د - التقويم الجمالي
106	هـ - اختبار الصحة
107	- استنتاجات

• في النقد الموضوعاتي للشعر "الموضوعية البنوية" 109

— الأهداف 109

— المتن 115

— الممارسة النقدية (الوصف، التنظيم، التأويل) 115

• • •

— كلمة أخيرة 127

— مراجع ومصادر 137

— مختصر السيرة الطمبة للمؤلف 141

د. حميد لحمداني

سحر الموضوع



عن النقد الموضوعاتي في الرواية والشعر

الطبعة الثانية
مزيدة ومنقحة